

Arti dello Spettacolo / Performing Arts

Editor

Donatella Gavrilovich

University of Rome 'Tor Vergata'

Associate Editors

Donato Santeramo

Queen's University, Kingston (CANADA)

Ol'ga Kupcova

State Institute of Art Studies (SIAS), Mosca (RUSSIA)

Consulting Editor

Marie-Christine Autant-Mathieu

EUR'ORBEM, CNRS, Paris-Sorbonne (FRANCE)

Delphine Pinasa

Centre National du Costume de Scène et de la Scénographie (CNCS) (FRANCE)

Dmitrij Rodionov

A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum (RUSSIA)

Advisory Board

Gabriella Elina Imposti

University of Bologna

Andrei Malaev-Babel

Florida State University/Asolo Conservatory for Actor Training (USA)

Lorenzo Mango

University of Naples 'L'Orientale'

Mariateresa Pizza

Archive 'Dario Fo-Franca Rame'

Roger Salas

'El Pais', Madrid (SPAIN)

Riku Roihankorpi

University of Tampere (FINLAND)

Editorial Board

Leonetta Bentivoglio

'La Repubblica', Rome

Michaela Böhmig

University of Naples 'L'Orientale'

Manuela Canali

National Academy of Dance, Rome

Silvia Carandini

University of Rome 'La Sapienza'

Alexander Chepurov

Russian State Institute of Performing Arts

Marietta Chikhladze

Tbilisi State University (GEORGIA)

Enrica Dal Zio

'Michael Chekhov Association MICHA', New York (USA)

Dominique Dolmieu

Maison d'Europe et d'Orient - Eurodram (FRANCE)

Erica Faccioli

Academy of Fine Arts of Venezia

Stefania Frezzotti

National Gallery of Modern Art (GNAM), Rome

Fabrizio Grifasi

Fondazione Romaeuropa, Rome

Vladislav Ivanov

State Institute of Art Studies (SIAS), Mosca (RUSSIA)

Lucie Kempf

Université de Lorraine (FRANCE)

Claudia Pieralli

University of Florence

Gabriel Poole

University of Cassino and Southern Lazio

Elena Randi

University of Padua

Daria Rybakova

St. Petersburg State University of Culture and Arts (RUSSIA)

Elena Servito

INDA (National Institute of Ancient Drama) Foundation of Syracuse

Margaret Shewring

University of Warwick (ENGLAND)

Artem Smolin

St. Petersburg State University of Information Technologies, Mechanics and Optics (RUSSIA)

Leila Zammar

Loyola University of Chicago JFRC

Fabio Massimo Zanzotto

University of Rome 'Tor Vergata'

Editorial Assistants

Elisa Anzellotti, *University of Viterbo "La Tuscia"*

Annamaria Coreia, *University of Rome 'La Sapienza'*

Anna Isaeva, *Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle (FRANCE)*

Irina Marchesini, *University of Bologna*

Marianna Zannoni, *University of Venice*

Staff

Marco Argentina, University of Padua, **Giulia Cara**, University of Rome 'Tor Vergata', **Gioia Cecchi**, University of Rome 'La Sapienza', **Marco Damigella**, University of Roma Tre, **Davide Di Bella**, University of Florence, **Alessandro Maria Egitto**, University of Rome 'Tor Vergata', **Valeria Gaveglia**, University of Rome 'Tor Vergata', **Silvia Loreti**, University of Rome 'Tor Vergata', **Manuel Onorati**, University of Rome 'Tor Vergata', **Valeria Paraninfi**, University of Rome 'Tor Vergata', **Ilaria Recchi**, University of Rome 'Tor Vergata', **Andrea Vanacore**, University of Roma Tre

The journal evaluates submissions through a double-blind referee system.



Arti dello Spettacolo / Performing Arts

À côté de Stanislavskij et de Meyerhold:
Les protagonistes « de l'ombre » Pour une autre histoire du théâtre russe
edited by Donatella Gavrilovich and Pascale Melani

Patrocinio:



Unité de Recherche
"Plurielles 24142"
Université Bordeaux
Montaigne (France)

Progetto grafico
Gioia Cecchi

Segreteria e ufficio stampa
staff.aspa@gmail.com

Tipografia
Universitalia
Via di Passo Lombardo, 421
00133 Roma

ARTI DELLO SPETTACOLO
PERFORMING ARTS
Anno VIII | Special Issue | 2022



Attribution 4.0 International
Direttore Responsabile:
Donatella Gavrilovich

Editore
UNIVERSITALIA
Via di Passolombardo
00133 Roma
Tel. 06 20419483
P.I./C.F. 03914561000
email: editoria@universitaliasrl.it
www.universitaliasrl.it

ISSN 2421-2679
Registrazione tribunale
21 gennaio 2015 con n. 8/2015

Cover image: Photo de N. Zasyppkin.
Derrière les murs du vieux Kazan. 3 mai 1928. Théâtre Galiasgar Kamala, Kazan, République du Tatarstan (URSS).

Editoriale

Per una "Internazionale del Teatro"
Donatella Gavrilovich
e Pascale Melani 3

Résumés

Abstracts

Introduction

Les protagonistes « de l'ombre »
Donatella Gavrilovich
et Pascale Melani 13

LES "PIONNIERS"

Mixail Lentojskij et la féerie
Pascale Melani 16

Savva Mamontov e la nascita della regia teatrale: «ripristinare la giustizia storica»
Donatella Gavrilovich 29

Иосиф Михайлович Ланицкий и Театр Музыкальной драмы
Elena Khaplanova 53

QUELQUES PAGES DE LA SCÈNE DU XX^e SIÈCLE

Dal "Pipistrello" all'"Uccello azzurro": come il Cabaret Artistico diventa Teatro delle miniature
Michaela Böhmig 72

«Станиславский второй степени». Александр Санин (Шенберг): драма-опера-кино
Emilia Dementsova 95

Бродячие мотивы театра ФЭКС
Natalia Noussinova 111

Le Mastfor de Foregger dans les années les années vingt. Expérimentation audacieuse et long oubli
Erica Faccioli 129

Один сезон Театра Новой Драмы
Elena Strutinskaya 137

INSPIRATIONS NATIONALES ET TRANSFERTS CULTURELS

Sur la question du système théâtral de Solomon Mixoëls
Ada Kolganova 154
(traduction du russe de Pascale Melani)

Роль художника П.П. Бенькова в становлении сценографии татарского театра (1910-1920-е годы)
Rauza Sultanova 168

Спектакль Ханума режиссёра Георгия Товстоногова как пример синтетического жанра
Nino Barkalaya 181

La référence impossible: étude des traces du jeu musical meyerholdien au Brésil
Raquel Castro de Souza 193

Focus

L'armonia interiore: tracce teosofiche e mozartiane nel teatro come atto d'amore di Vera Komissarževskaja
Elisa Passone 207

Editoriale

Per una “Internazionale del Teatro”

Donatella Gavrilovich e Pascale Melani

Nel novembre 2020 si sarebbe dovuto tenere a Bordeaux (Francia) il Convegno Internazionale di studi *À côté de Stanislavskij et de Meyerhold: les protagonistes «de l'ombre». Pour une autre histoire du théâtre russe*, organizzato dall'Università di Bordeaux Montaigne, dall'Università di Roma “Tor Vergata” in collaborazione con la Biblioteca Nazionale delle Arti e con l'Istituto Nazionale di Studi sulle Arti (SIAS) di Mosca. A causa della pandemia da Covid-19 il convegno è stato annullato. Così è nata l'idea di dedicare a questo stesso argomento lo Special Issue VIII/2022 della rivista «Arti dello Spettacolo/Performing Arts», che per tale motivo presenta l'Editoriale, l'Introduzione e gli Abstracts tradotti in lingua francese, al posto dell'abituale lingua inglese.

Il presente numero raccoglie le testimonianze di un'eredità culturale teatrale, sviluppatasi in Russia nell'Impero russo, poi in Unione sovietica, tra la fine dell'Ottocento e la seconda metà del Novecento, ancora in gran parte sconosciuta e finora messa in ombra dal più noto teatro di regia russo-sovietico. Si tratta di contributi sul teatro tataro, georgiano, ebraico, ma anche su sperimentazioni come il teatro delle piccole forme, quello delle miniature, del FEKS. Si esplorano le contaminazioni teosofiche e la simbologia massonica nell'arte recitativa di Vera Komissarževskaja, i processi transculturali e creativi dell'eredità di Vsevolod Mejerchol'd nel teatro brasiliano o quelli derivanti dalla collaborazione tra attori russo-tedeschi a Berlino. L'attenzione si focalizza anche su maestri della regia “in ombra”, perché tuttora se ne tace l'importanza del ruolo svolto. Si analizza l'attività del russo Michail Lentovskij, del siberiano Savva Mamontov, degli ucraini Aleksandr Sanin, Grigorij Kozincev, Leonid Trauberg e Nikolaj Foregger, dell'azerbaigiano Aleksej Gripič, del bielorusso Iosif Lapickij, dei georgiani Konstantin Mardžanov, Georgij Tovstogonov, del lettone Solomon Mikhoëls e così via.

Ognuno di loro ha un luogo natio, una religione, costumi e abitudini diverse, pur essendo tutti protagonisti della stessa storia del teatro drammatico e musicale russo-sovietico.

La cultura russa è stata diffusa nel mondo grazie all'opera di scrittori come Turgenev, Tolstoj, Dostoevskij, Nabokov; di filologi come Roman Jakobson, Vladimir Propp, Osip Brik, Boris Ėjchenbaum, Jurij Tynjanov; di musicisti e cantanti lirici come Čajkovskij, Rimskij-Korsakov, Stravinskij, Prokof'ev, Fedor Šaljapin; di ballerini come Vaclav Nižinskij, Anna Pavlova, Tamara Karsavina, Michail Fokin, Rudol'f Nureev, ecc.; di registi e attori come Kostantin Stanislavkij, Vsevolod Mejerhol'd, Sergej Ėjzenštejn, Michail Čechov, Andrej Tarkovskij; di pittori come Mark Chagall, Vasilij Kandinskij, Aleksandr Rodčenko, Aleksandra Ėkster, Natalija Gončarova, Michail Larionov.

Queste personalità fanno parte della cultura universale. La loro opera si è fusa con quella degli artisti occidentali e sono stati creati ponti di intesa cordiale, collaborazioni, progetti. Il prodotto di questo lavoro spirituale, intellettuale e artistico interculturale deve essere conservato e diffuso perché è un bene dell'umanità, una ricchezza da tutelare e condividere. Il teatro in Russia è sempre stato uno spazio di resistenza contro la dittatura e contro qualsiasi forma di oppressione da parte dello Stato. In tutte le epoche si sono alzate voci contro l'oppressione del potere, di minoranze, di etnie diverse; contro la violenza, contro i pogrom e l'indigenza del popolo. Pensiamo al coraggio, ad esempio, di Vera Komissarževskaja, di Jurij Ljubimov, di Solomon Michoèls, di Kirill Serebrennikov...

Soprattutto gli artisti hanno lavorato per creare ponti di cultura tra Oriente e Occidente: Djagilev con i Ballets Russes, Komissarževskaja con l'Internazionale del Teatro, Kandinskij con l'Internazionale delle Arti e poi fino ai nostri giorni con i FORUM Internazionali a San Pietroburgo, incontri dedicati alla letteratura, alle arti, al circo e allo spettacolo mondiale di cui l'ultimo, prima della pandemia da Covid-19, si intitolava *Cultural Bridges in Theatre World*.

ASPА Journal è una rivista interdisciplinare multilingue. La *Mission* di ASPА Journal è creare ponti di cultura e solidarietà tra popoli diversi attraverso la lingua internazionale delle arti. Il nostro slogan "L'unione internazionale dell'arte abbraccerà l'intero globo terrestre" è stato tradotto in dieci lingue diverse ed è tratto da una frase di Kandinskij, scritta nel 1920, di ispirazione per tutti coloro che sono membri e collaborano ad ASPА Journal.

Oggi più che mai crediamo nella condivisione delle esperienze, delle conoscenze e nella collaborazione paritetica e solidale che l'arte in tutte le sue espressioni formali e spirituali contribuisce a creare. E oggi più che mai ogni parola di quella frase di Kandinskij acquista un valore e un senso profondo donando la speranza e il coraggio:

Non è possibile dubitare che siamo alle soglie del giorno in cui ai termini Oriente e Occidente si potrà aggiungere lontano, sì che, estendendosi sempre più, Oriente e Occidente si ricongiungano in un punto e l'unione internazionale dell'arte abbraccerà l'intero globo terrestre e sarà una cosa sola con l'unione di tutti gli esseri umani.

En novembre 2020, devait se tenir à Bordeaux (France) un colloque international intitulé *À côté de Stanislavskij et de Meyerhold : les protagonistes « de l'ombre »*. Pour une autre histoire du théâtre russe, organisé par l'université Bordeaux Montaigne et l'Université de Rome « Tor Vergata », en partenariat avec la Bibliothèque Nationale des Arts et l'Institut National d'Étude de l'Art (SIAS) à Moscou. En raison de la pandémie de Covid-19, le colloque a été annulé. C'est ainsi qu'est née l'idée de consacrer à ce même sujet le numéro spécial VIII/2022 de la revue *Arti dello Spettacolo/Performing Arts*, qui présente pour cette raison son éditorial, son introduction et les résumés traduits en français, au lieu de la langue anglaise habituelle.

Ce numéro rassemble des témoignages sur une culture théâtrale qui s'est développée dans l'Empire russe, puis en Union soviétique, entre la fin du XIX^e siècle et la seconde moitié du XX^e siècle, culture encore largement inconnue et jusqu'à présent éclipsée par le théâtre de



mise en scène russo-soviétique, plus célèbre. Il contient des contributions sur le théâtre tatar, géorgien, juif, mais aussi sur des expériences telles que le théâtre des petites formes, celui des miniatures, de la FÈKS. Il explore l'inspiration théosophique et le symbolisme maçonnique dans l'art dramatique de Vera Komissarževskaja, les processus transculturels et créatifs de l'héritage de Vsevolod Mejerxol'd dans le théâtre brésilien ou ceux résultant de la collaboration entre acteurs russo-allemands à Berlin. L'attention se porte également sur les maîtres de la mise en scène demeurés « dans l'ombre », car l'importance de leur rôle est restée méconnue. Il analyse l'activité du Russe Mixail Lentovskij, du Sibérien Savva Mamontov, des Ukrainiens Aleksandr Sanin, Grigorij Kozincev, Leonid Trauberg et Nikolaj Foregger, de l'Azerbaïdjanais Aleksej Gripič, du Biélorusse Iosif Lapickij, des Géorgiens Konstantin Mardžanov, Georgij Tovstogonov, du Juif letton Solomon Mixoèls, etc.

Chacun d'entre eux a un lieu de naissance, une religion, des coutumes et des habitudes différentes, mais ils sont tous les protagonistes de la même histoire multiculturelle du théâtre dramatique et musical russo-soviétique.


La culture russe s'est diffusée dans le monde entier grâce au travail d'écrivains tels que Turgenev, Tolstoj, Dostoievskij, Nabokov ; de philologues tels que Roman Jakobson, Vladimir Propp, Osip Brik, Boris Èjxenbaum, Jurij Tynjanov ; de musiciens et chanteurs d'opéra tels que Čajkovskij, Rimskij-Korsakov, Stravinsky, Prokof'ev, Fëdor Šaljapin ; de danseurs tels que Vaclav Nižinskij, Anna Pavlova, Tamara Karsavina, Mixail Fokin, Rudol'f Nureev, etc.; de metteurs en scène et acteurs tels que Stanislavkij, Mejerhol'd, Èjzenštejn, Mixail Čexov, Andrej Tarkovskij ; de peintres tels que Marc Chagall, Vasilij Kandinskij, Aleksandr Rodčenko, Aleksandra Èkster, Natalija Gončarova, Mixail Larionov.

Ces personnalités font partie de la culture universelle. Leur travail a fusionné avec celui des artistes occidentaux, créant des ponts de compréhension, des accords, des collaborations, des projets communs. Le produit de ce travail interculturel spirituel, intellectuel et artistique doit être préservé et diffusé parce qu'il constitue un bien de l'humanité, une richesse à protéger et partager.

Le théâtre en Russie a toujours été un espace de résistance contre la dictature et contre toute forme de coercition d'État. À tous les âges, des voix se sont élevées contre l'oppression par le pouvoir des minorités, des différents groupes ethniques ; contre la violence, contre les pogroms et la pauvreté du peuple. Nous pensons, par exemple, aux actions courageuses de Vera Komissarževskaja, Jurij Ljubimov, Solomon Mixoèls, Kirill Serebrennikov...

Surtout, des artistes ont œuvré à créer des ponts culturels entre l'Orient et l'Occident : Djagilev avec les Ballets Russes, Komissarževskaja avec l'Internationale du théâtre, Kandinskij avec l'Internationale des Arts et jusqu'à nos jours avec les FORUMS internationaux de Saint-Petersbourg, rencontres dédiées à la littérature, aux arts, au cirque et au divertissement mondiaux dont le dernier, avant la pandémie de Covid-19, s'intitulait *Cultural Bridges in Theatre World*.

ASPА est une revue interdisciplinaire multilingue. La mission d'ASPА est de créer des ponts de culture et de solidarité entre les différents peuples à travers le langage international des arts. Notre slogan « L'Union internationale de l'art embrassera le monde entier » a été traduit en dix langues différentes ; il reproduit une phrase de Kandinskij, écrite en 1920, qui inspire tous les membres et contributeurs de la revue ASPА.



Aujourd'hui plus que jamais, nous croyons au partage des expériences, des connaissances et à la collaboration égale et solidaire que l'art dans toutes ses expressions formelles et spirituelles contribue à créer. Et aujourd'hui plus que jamais, chaque mot de la phrase de Kandinskij acquiert une valeur et un sens profond donnant de l'espoir et du courage :

Il est indéniable que nous sommes au seuil d'une époque où l'adjectif lointain concernera à la fois l'Occident et l'Orient, où, poursuivant leur développement, l'Occident et l'Orient se rejoindront et où l'union internationale des forces artistiques s'étendra au monde entier et atteindra le sommet de l'union entre tous les hommes.

Mixail Lentovskij et la féerie

PASCALE MELANI, *Université Bordeaux Montaigne, Bordeaux, France*

Mixail Lentovskij (1843 – 1906), surnommé le “ mage et magicien de la scène russe ”, est un entrepreneur théâtral, acteur, chanteur et metteur en scène qui a marqué de son empreinte la scène russe de la fin du XIX^e siècle. Sa popularité doit beaucoup aux féeries qu’il a mises en scène au cours de la décennie 1879 – 1890. L’article tente de rappeler les principales caractéristiques de la féerie comme forme de spectacle qui s’est constituée en France au début du XIX^e siècle, et son destin en Russie. Lentovskij a introduit les féeries d’abord sur la scène du Nouveau Théâtre [*Novyj Teatr*] à Moscou, puis au théâtre Antej au Jardin de l’Ermitage, où elles ont pris de l’ampleur. Jouant sur des effets scéniques grandioses et sophistiqués, les spectacles de Lentovskij constituent le summum de la spectacularité au théâtre, anticipant l’esthétique et les processus du cinéma muet.

Mots-clés : Féerie, mise en scène, entreprise théâtrale, directeur de théâtre, théâtre de masse

Savva Mamontov e la nascita della regia teatrale: «ripristinare la giustizia storica»

DONATELLA GAVRILOVICH, *Université de Rome « Tor Vergata », Rome, Italie*

Dans le dernier quart du XIX^e siècle, en Russie, Savva Mamontov a créé la direction théâtrale moderne, mais cet événement demeure occulté pour des raisons politiques et idéologiques, malgré l’existence de témoignages de première main et la publication depuis la seconde moitié du XX^e siècle d’études historico-critiques à ce sujet. Mamontov a été le fondateur de la première école de mise en scène d’opéra et le formateur des nouvelles générations de chanteurs (Šaljapin) et de metteurs en scène, il a influencé Stanislavskij et Mejerhol’d qui se sont approprié sa méthode de jeu théâtral ; à l’époque soviétique sa conception éthique et esthétique s’est diffusée ainsi que les principes sur lesquels repose la vision moderne de la performance théâtrale synesthésique et d’où dérive le concept d’“ œuvre d’art monumentale ” de Kandinskij – néanmoins son œuvre demeure toujours sous le coup d’une sorte de *damnatio memoriae*. À cela s’ajoute le manque de collecte systématique et d’étude approfondie de ses écrits théâtraux qui ont influencé, entre autres, Majakovskij. Cet article tente de rendre justice à l’activité de Savva Mamontov, en reconstruisant le contexte historique, politique et culturel dans lequel il a travaillé et en essayant de sortir de la “ zone d’ombre ” persistante sa personnalité de maître de la mise en scène et de dramaturge.

Mots-clés : Savva Mamontov, naissance de la mise en scène, théâtre russe, Šaljapin, Stanislavskij.

*Iosif Mixajlovič Lapickij et le Théâtre du drame musical*ELENA KHAPLANOVA, *Bibliothèque des arts de Russie, Moscou, Russie*

L'article donne un bref aperçu des archives personnelles du metteur en scène d'opéra Iosif Lapickij. Sur la base de documents d'archives, l'auteur retrace quelques pages de sa vie et de son œuvre. L'article inclut quelques souvenirs des héritiers du metteur en scène qui ont transféré les archives à la bibliothèque.

Mots-clés : Bibliothèque des arts de Russie, documents d'archives, Iosif Lapickij, mise en scène d'opéra, opéra russe

*Dal "Pipistrello" all' "Uccello azzurro": come il Cabaret artistico diventa Teatro delle miniature*MICHAELA BÖHMIG, *Université de Naples « L'Orientale », Naples, Italie*

Dans l'article sont analysés les spectacles du Théâtre des miniatures russo-allemand " L'Oiseau bleu ", fondé à Berlin en décembre 1921. La combinaison de la danse, du chant, de la musique, des costumes et de la scénographie a suscité l'enthousiasme du public et de la critique allemands et a préparé le terrain pour les représentations ultérieures d'importantes compagnies théâtrales russes telles que le Théâtre de chambre de Tairov.

Mots-clés : Cabaret artistique, théâtre des miniatures, entreprise théâtrale, mise en scène, synthèse des arts

*« Un Stanislavski au carré ». Aleksandr Sanin (Schoenberg) : théâtre dramatique – opéra – cinéma*EMILIA DEMENTSOVA, *l'Université d'État de Moscou, Russie*

Aleksandr Sanin fut un acteur, réalisateur et professeur de théâtre russe, fervent partisan de Konstantin Stanislavskij et assistant de ce dernier. Sanin a pourtant été exclu de la liste des actionnaires du Théâtre d'art de Moscou en raison de ses origines non russes, à l'instigation de l'industriel Savva Morozov. En 1908, sur invitation de Sergej Djagilev, il met en scène *Boris Godunov* pour l'Opéra de Paris. Il compose les scènes de masse avec un talent remarquable et incarne les idées d'une performance théâtrale synthétique. En 1922, Sanin a quitté la Russie soviétique, a vécu à l'étranger, a monté divers spectacles et promu les classiques de l'opéra russe. La personnalité d'Aleksandr Sanin et son travail reflètent les tendances de son temps, la déconstruction des époques, les longues recherches créatives en émigration et l'idée de l'" éternel retour " en Russie.

Mots-clés : Aleksandr Sanin, Sergej Djagilev, opéra, théâtre russe à l'étranger, scènes de masse

*Les motifs récurrents du théâtre de la FÈKS*NATALIA NOUSSINOVA, *Université Universelle, École de Cinéma de Moscou, Russie*

Deux jeunes Rastignac arrivés à Pétrograd de la province de l'ex-empire russe éclatée par la révolution... Leonid Trauberg, qui avait suivi les cours de Miklaševskij à Odessa, et Grigorij Kozincev, ex-élève d'Aleksandra Èkster à Kiev, se rendent au Théâtre de l'opéra-comique de Konstantin Mardžanov et se mettent à inventer des pièces folles afin de bouleverser le théâtre de



l'avant-garde qui leur semble trop académique et banal. Hypnotisés par le génie du Moscovite Mejerhol'd qui « galope » et ne répète jamais dans une mise en scène ce qu'il avait fait dans la précédente, marqués par le manifeste de Marinetti, ils empruntent à Radlov l'apport du cirque et du music-hall, à Mardžanov (formé par Stanislavskij) l'idée de la prééminence de l'acteur, à Foregger la façon d'incorporer les danses et les chansons dans le corpus du spectacle. *Crac au carré* [Trax v kvadrata], *Djinn-gentleman et la bouteille libertine* [Džin-džentel'mèn i rasputnaja butylka], *Le Mariage* [Ženit'ba], *Le Spectacle américain de la FEKS* [Amerikanskoe predstavlenie FÈKS-a], *Le Vneštorg sur la Tour Eiffel* [Vneštorg na Èjfelevoj bašne], *Les trois trillions de yens* [Tri trillionia jen] – peu à peu les textes de leurs pièces excentriques sont suivis par des discussions qui font scandale en faveur du “ théâtre du mauvais goût ” et des mises en scènes provoquantes. Les deux jeunes audacieux sont remarqués dans les milieux des arts, ils se sentent à leur aise dans cette ambiance tapageuse. Les trucs et les attractions de leurs spectacles sont empruntés par Sergej Èizenštejn ainsi que l'idée même de l'écran installé sur la scène. Certains motifs récurrents comme la caisse, le travestissement, les cultes de Charlot et d'Edison, la magie de l'électricité, etc., vont donner le jour à l'esthétique de leurs films, déjà analysés par les chercheurs (Jurij Civjan, Oksana Bulgakova, Natalia Noussinova). L'article commente la sémiotique de certains autres (la bouteille, la femme fatale, la galoche, le crocodile, etc.).

Mots-clés : Mise en scène, excentrisme, cirque, musical-hall, bouteille, crocodile, attractions

Le MastFor de Foregger le dans les années vingt. Expérimentation audacieuse et long oubli

ERICA FACCIOLI, *Académie des Beaux-Arts de Venise, Italie*

L'article propose de présenter l'expérimentation théâtrale de Nikolaj Foregger (Kiev 1892 – Moscou 1939), théoricien, metteur en scène, chorégraphe, pédagogue parmi les plus actifs de l'avant-garde russe. Il était sans aucun doute une figure “ de l'ombre ” : considéré à son époque comme un *alter-ego* de Mejerhol'd, son travail fut longtemps oublié, malgré le caractère éclectique de sa personnalité artistique qui le conduisit à être au centre de nombreux aspects fondamentaux de la réforme après la Révolution d'Octobre en Russie. De nombreuses personnalités clés pour la création d'un “ théâtre sans sujet ” (fondamentale pour le développement du théâtre contemporain) ont par ailleurs collaboré dans son studio-laboratoire, le Mastfor, dans les années 1920, notamment le dramaturge V. Mass et S. Juktevič en tant que scénographe. En Europe, ces artistes, comme tant d'autres, n'ont pas été reconnus de la manière qui leur revenait dans l'histoire du théâtre soviétique.

Mots-clés : Féerie, mise en scène, entreprise théâtrale, directeur de théâtre, théâtre de masse

Une saison du Théâtre du nouveau drame

ELENA STRUTINSKAYA, *Département d'étude de l'héritage littéraire de Vsevolod Mejerhol'd de l'Institut National des Arts, Moscou, Russie*

Le Théâtre du nouveau drame de Petrograd a été créé par des associés et disciples de Vsevolod Mejerhol'd, les metteurs en scène K. Tverskaja et V. Solov'ëv, étudiants de Mejerhol'd aux cours de maîtrise des productions scéniques (Kurmascept), les metteurs en scène A. Grippič et K. Deržavin, les peintres V. Dmitriev, E. Jakunina, M. Levin, la partie littéraire était dirigée par le critique B. Alpers, qui s'était passionné dès sa jeunesse pour le travail du Maître. Le nom du théâtre est un hommage à la mémoire de la “ Confrérie du nouveau drame ”, organisée par Mejerhol'd au début de son activité de metteur en scène, et en même temps une déclaration d'intention des organisateurs

du théâtre : s'appuyer sur la dramaturgie moderne pour créer de nouvelles formes scéniques. La direction principale de leur recherche théâtrale fut le développement de l'imagerie expressionniste et des techniques de la performance expressionniste. Le théâtre n'a fonctionné que pendant la seule saison 1922 – 1923, mais son activité éblouissante a déterminé l'orientation de plusieurs théâtres de Petrograd et de Leningrad (BDT, Théâtre rouge et autres) tout au long des années 1920.

Mots-clés : Théâtre du Nouveau drame, mise en scène, entreprise théâtrale, Grippič, expressionnisme

Sur la question du système théâtral de Solomon Mixoëls

ADA KOLGANOVA, *Bibliothèque Nationale des Arts, Moscou, Russie*

(traduction du russe de Pascale Melani)

Cet article vise à préciser la conception théâtrale d'ensemble mise en œuvre au Théâtre national juif de chambre (désormais GOSET) à l'époque de la direction de Solomon Mixoëls (1928 – 1948). La particularité du GOSET est d'avoir mis en avant l'esthétique de l'avant-garde à travers une forme nationale et en ayant recours à la langue vernaculaire des Juifs d'Europe de l'Est, le yiddish. Contrairement à la plupart des études, qui ont davantage mis en évidence l'art d'acteur de Mixoëls, l'auteure insiste ici sur les vues artistiques générales du directeur. En tant que metteur en scène, Mixoëls a préparé une liste totalement nouvelle de productions qui se sont inscrites dans le courant dominant de la modernité. Il a mélangé la musique, les mouvements et la scénographie dans un système homogène. Des décors révolutionnaires ont été réalisés par des artistes de l'avant-garde (M. Chagall, R. Fal'k, I. Rabinovič, A. Tyšler...) Toutefois, à partir de la fin des années 1920, le GOSET a dû répondre aux injonctions officielles du Parti. Il a tenté de s'adapter en développant un répertoire tourné vers la vie contemporaine, tout en restant fidèle à ses méthodes, principes et techniques ancrés dans le courant dominant de la nouveauté théâtrale.

Selon l'auteure, c'est la fidélité à une esthétique d'avant-garde qui constitue la principale raison de la liquidation du GOSET en 1948.

Mots-clés : Théâtre juif, théâtre d'avant-garde, Solomon Mixoëls, théâtre intermédial, système de mise en scène

La contribution du peintre Pavel Benkov à la mise en scène du théâtre tatar (années 1910 – 1920)

RAUZA SULTANOVA, *Institut de Langue, Littérature et Art « G. Ibragimov » de l'Académie des Sciences de la République du Tatarstan, Kazan, Russie*

Pavel Benkov (1872 – 1949) est un peintre célèbre, le premier artiste professionnel du théâtre tatar, qui a établi les tendances de la peinture de scène et a déterminé son développement futur pour une large part. Quel que soit le type de spectacle abordé (sociale et ethnographique, lyrique et romantique, historique et héroïque), il a cherché ses solutions scéniques dans les principes mêmes de la peinture. Sur la base des sources d'archives, pour la première fois l'auteur reconstitue les productions montées par Benkov et caractérise le rendu stylistique par analogie avec la peinture. L'examen révèle l'originalité de la méthode créative de l'artiste, étudie la corrélation de l'art de la scénographie avec celui de l'acteur, avec le drame et avec la perception du spectateur. Il prouve que dans le théâtre tatar, l'artiste a incarné les traditions de la culture russe de la scénographie qui pénètre dans les styles de diverses époques et cultures. Son sens aigu de l'esprit théâtral, son



penchant pour les principes décoratifs, la “ fête ”, son théâtre lumineux et coloré placent Benkov sur un pied d’égalité avec les artistes de sa génération.

Mots-clés : Théâtre tatar, mise en scène, décors de théâtre, scénographie, monumentalisme, réalisme

Le spectacle Xanuma de Georgij Tovstogonov comme exemple de genre synthétique

NINO BARKALAYA, *Conservatoire d’État Tchaïkovski, Moscou, Russie*

La pièce *Xanuma* (1882) du dramaturge Avksentij Cagareli (1857 – 1902) est l’œuvre la plus célèbre du théâtre classique géorgien. Écrite dans le genre populaire de la comédie-vaudeville, elle a subi des modifications au fil des époques. En 1948, elle a donné lieu à l’une des comédies musicales les plus fameuses d’URSS, *Keto et Kote*, qui a rendu célèbres les stars du théâtre et du cinéma géorgiens Medea Džaparidze et Veriko Andžaparidze, et bien d’autres. Non moins célèbre était la musique du compositeur Arčil Kereselidze (1912 – 1971). À moitié géorgien, Georgij Tovstogonov (1915 – 1989) est né et a été formé en tant qu’artiste à Tbilissi. Sa jeunesse a coïncidé avec l’apogée du théâtre géorgien, qui à ce moment-là a acquis une immense popularité dans toute l’URSS avec des metteurs en scène célèbres qui ont travaillé à la fois en Géorgie et en Russie comme Kote Mardžanišvili (1872 – 1933) et Sandro Axmeteli (1887 – 1937). Tovstogonov a conservé toute sa vie un amour pour le théâtre géorgien, la culture géorgienne et la poésie en général. Le spectacle du Grand Théâtre dramatique de Leningrad en 1972, fantasma libre à partir de l’intrigue de Cagareli, est central dans l’œuvre de Tovstogonov, il constitue une sorte de déclaration d’amour à la Géorgie, à son art, à son folklore et sa littérature. Tovstogonov y poursuit une longue tradition culturelle et artistique associée au thème géorgien dans la culture russe, une sorte de “ Géorgiade ” russe dont les origines se situent chez Pouchkine, qui a été poursuivie par Tchaïkovski et Borodine et reprise au XX^e siècle par Pasternak et Mandel’shtam. Pour cette production, Tovstogonov a invité une “ équipe géorgienne ” composée du compositeur Gija Kančeli (1935 – 2019) et du chef décorateur Iosif Sumbatašvili (1915 – 2012). Par la suite, la musique du spectacle est entrée dans le répertoire académique et de nombreux thèmes ont été réutilisés dans les œuvres de Kančeli.

Mots-clés : Théâtre géorgien, hybridation culturelle, Georgij Tovstogonov, Gija Kančeli, thème géorgien dans la culture russe

La référence impossible : étude des traces du jeu musical Meyerholdien au Brésil

RAQUEL CASTRO DE SOUZA, *Université Fédérale de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Brésil*

L’objectif de cet article est de proposer une réflexion sur les résonances des principes et des procédés musicaux dans le théâtre de Mejerhol’d, au Brésil, à partir des certaines questions soulevées pendant mon parcours de recherche : L’approche développée par le metteur en scène et pédagogue russe au début du XX^e siècle, serait-elle toujours en résonance avec les créations théâtrales du XXI^e siècle ? Quels groupes ou artistes au Brésil sont influencés par cette approche ? Les réflexions sur le jeu musical dans la formation de l’acteur et du metteur en scène pourraient-elles trouver des applications dans la pédagogie théâtrale contemporaine ? Si tel est le cas, comment la transmission de ces techniques ou concepts liés spécifiquement au jeu musical s’est-elle déroulée au Brésil ? Pour cela, je présente l’analyse de deux spectacles : *Le Professeur Boubous*, mis en scène en 1925 au TIM (Théâtre Mejerhol’d) et le spectacle *Recusa* (mot en portugais désignant le refus, la négation, le rejet, la résistance), mis en scène en 2012 au théâtre de la Compagnie Balagan, Brésil.

Mots-clés : Processus de création théâtrale, diffusion, transculturalité, Vsevolod Mejerhol'd, théâtre brésilien contemporain

Focus

L'armonia interiore: tracce teosofiche e mozartiane nel teatro come atto d'amore di Vera Komissarževskaja

ELISA PASSONE, *Università de Rome « Tor Vergata », Rome, Italie*

Dans les lettres de Vera Komissarževskaja, nous pouvons percevoir quelque chose de mystérieux et d'étonnamment merveilleux : la présence fantasmagorique d'une tendance à la réflexion mystique et ésotérique qui suggère un remaniement profond des inspirations philosophiques et théosophiques, ainsi que musicales. Découvrons des assonances observables entre, d'une part, les propos de l'actrice sur la recherche intérieure comme point de départ essentiel du processus créatif, et d'autre part ceux d'Helena Blavatsky : sa théosophie se reflète dans les symbologies maçonniques de la *Flûte enchantée* de Mozart, autant que dans la réflexion de Tolstoï sur l'existence humaine. Tout cela a convergé dans le jeu de Vera, comme cela est démontré grâce à la comparaison de différents documents et par une approche interdisciplinaire.

Mots-clés : Théosophie, spiritualisme, nécessité intérieure, Komissarževskaja, franc-maçonnerie

Introduction

Les protagonistes « de l'ombre »

Donatella Gavrilovich et Pascale Melani

Il grande lavoro di recupero e di valorizzazione dell'intera attività culturale, artistica e dello spettacolo in Russia a cavallo tra Ottocento e Novecento, avviato dai sovietici e poi continuato fino ai giorni nostri, è poco conosciuto nella sua complessità e varietà di studi in Occidente. Certamente il ruolo degli artisti russi nel generale processo dell'avvento della figura centrale del regista e del coreografo, delle nuove forme di recitazione e del rinnovamento della scenografia è un tema ampiamente trattato dagli studiosi occidentali. Tuttavia, fino ad oggi, la loro attenzione si è concentrata sui fenomeni più salienti e su personalità eminenti, come Stanislavskij o Mejerchol'd, Djagilev o Fokin, dei quali l'attività, gli scritti teorici, le memorie sono stati tradotti nelle principali lingue. In questo modo è stata redatta una storia del teatro russo che attribuisce, ad esempio, ai maestri della regia il ruolo di "demiurghi", riformatori, incarnazioni hegeliane dello "spirito dell'epoca", lasciando in ombra personalità di non minor interesse, loro colleghi o loro maestri, che li coadiuvarono nell'opera di riforma della messinscena teatrale.

Il regime sovietico ha contribuito notevolmente alla creazione di questo modello mitizzato del "regista eroe" o del "regista vittima". L'adorazione crea l'isolamento della persona che, sradicata dal suo contesto, acquista tratti trascendenti e può essere collocata, come i santi dell'antica arte bizantina, in una dimensione metafisica, esaltata e venerata allo stesso tempo. Se Stanislavskij fu avvolto nel velo del naturalismo, tutt'altra sorte toccò a Meyerhold, vittima delle Grandi Purghe, il cui ricordo si perpetuava nelle figure contraddittorie dell'artista degenerato o dell'artista maledetto, da alcuni ignorato o diffamato, vittimizzato e lodato dagli altri.

L'altro ostacolo alla comprensione oggettiva delle diverse forme di sperimentazione teatrale, che la Russia ha vissuto tra Ottocento e Novecento, è costituito dalla "mediazione" che è stata svolta da alcuni protagonisti che hanno avuto successo e riconoscimento in Europa, come Djagilev, Benois o Sergej Volkonskij. È attraverso il velo filtrante delle loro dichiarazioni, dei loro articoli, delle loro interviste o memorie che questa realtà è stata trasmessa all'Occidente. Questi artisti emigranti della scena russa sono ancora considerati i principali artefici della riforma della scena teatrale e musicale, del balletto classico e della nascita dello spettacolo teatrale "totale", basato sulla sintesi delle arti. In realtà, costoro hanno solo "dimenticato" di trasmettere all'estero i nomi degli iniziatori e dei fautori di questo movimento di riforma, raccogliendo così i frutti di vent'anni di ricerca e creando falsi

miti, come quello della cosiddetta "rivoluzione" del Balletti Russi. I loro scritti e le loro dichiarazioni hanno continuato a esercitare la loro influenza sui ricercatori europei, lasciando loro in eredità pregiudizi ideologici, miti culturali e approcci metodologici di un'altra epoca.

Il presente numero della rivista *Accanto a Stanislavskij e Mejerchol'd: i protagonisti in "ombra"*. Per un'altra storia del teatro russo si propone di riflettere sull'eredità della scena russa che è stata trasmessa in Occidente, sia attraverso l'intermediazione degli artisti stessi, sia attraverso la storiografia che si è costituita nel XX secolo. Si mette in discussione, in particolare, un persistente paradosso storiografico: la distorsione tra l'abbondanza di esperienze sceniche che hanno avuto luogo in Russia a cavallo tra il XIX e il XX secolo e la visione molto limitata data di esse dalla maggior parte degli studiosi occidentali.

Questa riflessione si propone di produrre una frattura teorica nella comprensione della scena russa, andando oltre il paradigma dell' "avvento" dei grandi maestri della regia e della "rivoluzione" dello spettacolo teatrale e mettendo in luce personalità e fenomeni rimasti finora nell'ombra di figure più prestigiose. Ci si concentra in particolare sui protagonisti dimenticati, che sono stati tuttavia elementi chiave di questo grande movimento di ridefinizione delle diverse forme di spettacolo: la loro ricerca e sperimentazione prefigurava innovazioni che si sarebbero manifestate all'inizio del XX secolo. Lo studio include inoltre il teatro musicale e si estende anche a forme minori, teatri periferici, suburbani, provinciali o nazionali. La riflessione considera in che modo l'eredità dei vari maestri della scena sia stata trasmessa/interpretata/distorta all'estero e come sia stata diffusa l'esperienza teatrale russa nel mondo dopo il 1917.

Le rôle des artistes russes dans le processus général de renouveau de la scénographie à la charnière du XIX^e et du XX^e siècles ainsi que dans celui de l'avènement de la figure centrale du metteur en scène est un thème qui a été étudié en Occident. Toutefois, jusqu'à présent, l'attention des érudits occidentaux s'est focalisée sur les phénomènes les plus saillants et sur d'éminentes personnalités, comme Stanislavskij ou Meyerhold, dont l'activité et les écrits théoriques ont été traduits dans les principales langues de communication. De cette manière s'est constituée une histoire du théâtre russe qui attribue, par exemple, à ces maîtres de la mise en scène le rôle de « démiurges » réformateurs, incarnations hégéliennes de « l'esprit du siècle », laissant dans l'ombre des personnalités non moins intéressantes, leurs compagnons ou leurs maîtres, qui ont accompagné ou initié ce travail de réforme de la mise en scène théâtrale.

Le régime soviétique a d'ailleurs grandement contribué à la création de ce modèle mythologisé du « réalisateur héros » ou du « réalisateur victime ». L'adoration crée l'isolement de la personne qui, déracinée de son contexte, acquiert des traits transcendants et peut être placée, comme les saints de l'art byzantin ancien, dans une dimension métaphysique, exaltée et vénérée à la fois. Si Stanislavskij a été enveloppé dans le linceul du



naturalisme, un tout autre destin s'est abattu sur Meyerhold, victime des Grandes Purges, dont la mémoire s'est perpétuée dans les figures contradictoires de l'artiste dégénéré ou de l'artiste maudit, ignoré ou vilipendé par les uns, victimisé et encensé par les autres.

L'autre obstacle à la compréhension objective des différentes formes d'expérimentation théâtrale qu'a connues la Russie entre les XIX^e et XX^e siècles réside dans la « médiation » qui en a été opérée par certains protagonistes ayant connu le succès et la reconnaissance en Europe, comme Diaghilev, Benois ou Sergej Volkonskij. C'est à travers le voile filtrant de leurs déclarations, de leurs articles, de leurs interviews ou mémoires que cette réalité a été transmise en Occident. Ces acteurs émigrés de la scène russe sont toujours considérés comme les principaux architectes de la réforme de la scène théâtrale et musicale, du ballet classique et de l'émergence du spectacle « total » fondé sur la synthèse des arts. En fait, ils ont seulement « oublié » de diffuser à l'étranger les noms des initiateurs et des artisans de ce mouvement de réforme, récoltant ainsi les fruits d'une recherche de vingt ans et créant de faux mythes, tel que celui de la prétendue « révolution » des Ballets russes. Leurs écrits et leurs déclarations n'ont cessé d'exercer leur emprise sur les chercheurs européens, leur léguant préjugés idéologiques, mythes culturels et approches méthodologiques d'un autre âge.

Ce numéro de la revue *ASPA À côté de Stanislavskij et de Meyerhold : les protagonistes « de l'ombre »*. Pour une autre histoire du théâtre russe se propose de réfléchir sur l'héritage de la scène russe qui s'est transmis en Occident, à la fois par l'intermédiaire des artistes eux-mêmes et à travers l'historiographie qui s'est constituée au XX^e siècle. Il questionne, notamment, un paradoxe historiographique persistant – la distorsion entre le foisonnement des expériences scéniques qui ont eu lieu en Russie à la charnière des XIX^e et XX^e siècles, et la vision très limitée qu'en donnent la majorité des érudits occidentaux.

Cette réflexion vise à initier une rupture théorique dans la compréhension de la scène russe, en dépassant le paradigme de l'« avènement » des grands metteurs en scène et de la « révolution » du spectacle théâtral et en mettant en lumière des personnalités et phénomènes restés jusque là dans l'ombre des figures les plus prestigieuses. Elle se concentre, notamment sur les protagonistes oubliés qui furent pourtant des acteurs essentiels de ce large mouvement de redéfinition des différentes formes du spectacle vivant : leurs recherches et expérimentations préfigurent des innovations qui deviendront manifestes au début du XX^e siècle. L'étude inclut le théâtre musical et s'étend aux formes mineures, aux théâtres périphériques, suburbains, provinciaux ou nationaux. Enfin, elle considère la façon dont le legs des différents maîtres de la scène a été transmis/interprété/déformé à l'étranger et la dissémination de l'expérience théâtrale russe dans le monde après 1917.

Mixail Lentovskij et la féerie

Pascale Melani

Dans le champ historiographique du théâtre russe dominé par des personnalités devenues iconiques, Mixail Valentinovič Lentovskij (1843 – 1906) est une des figures les plus méconnues, en dépit de l'incroyable popularité dont il a joui de son vivant. La raison en réside probablement dans l'orientation de son activité théâtrale, qui s'est développée en marge des scènes officielles les plus prestigieuses et s'est concentrée sur les genres dits « légers », et aussi dans le caractère encombrant d'un héritage non assimilable par l'époque soviétique.

Acteur, chanteur, metteur en scène et entrepreneur, Lentovskij a été un homme de théâtre indépendant à une époque où des dispositifs législatifs et des contraintes économiques contraignaient l'entreprise de spectacles¹. Même s'il jouissait du statut officiel d'artiste des Théâtres impériaux (il était rattaché à l'institution tout en ayant été renvoyé de la troupe du Malyj), sa carrière de metteur en scène, en dehors de quelques commandes officielles, s'est déroulée dans la sphère privée, en province et dans les deux capitales, avant et après l'abolition du monopole des Théâtres impériaux sur les spectacles. Il a

multiplié les entreprises, alternant des succès prodigieux et des faillites non moins retentissantes.

Lentovskij est un cas particulier parmi les entrepreneurs de théâtre de son temps, loué pour son indifférence au lucre et réputé pour sa capacité d'autorégénération. C'est une figure légendaire et hautement pittoresque, sur laquelle un des collaborateurs les plus fidèles, le chef-décorateur du Bolchoï Karl Fedorovič Val'c, offre le témoignage suivant : « Lentovskij fut sans conteste la personnalité la plus originale que le destin m'ait donné de rencontrer. Metteur en scène doué d'aptitudes colossales, personnalité brouillonne, talentueuse et chaotique, il était le type même du Russe un peu timbré. Pour lui, gagner et perdre des centaines de milliers de roubles était chose négligeable. Toujours un peu ivre, en habit russe, avec sa barbe noire bouclée, on le voyait déambuler dans son Jardin tel un antique despote oriental inspectant ses domaines. Il avait dans le sang le sens de l'art et de la bravade » (Val'c 1928 : 182). L'énergie titanesque de Lentovskij, son imagination foisonnante, son goût pour le spectaculaire et le gigantesque, son sens de la publicité ont bâti la légende d'une personnalité hors du commun, habitée par une certaine folie, ou démesure, à la Chaliapine, avec qui il possède de



nombreux points communs.

La contribution de Mikhaïl Léntovskij à l'histoire de la scène russe, pourtant considérable et multiforme, a été très peu étudiée, et jamais dans sa globalité. Le talent d'acteur et de chanteur de Léntovskij s'est révélé dans l'opérette, dont il a été un des pionniers en Russie et qu'il a œuvré à populariser grâce à des productions luxueuses comportant des effets scéniques très sophistiqués pour l'époque, obtenus grâce à l'introduction de l'éclairage électrique (Jankovskij 1937 ; Dmitriev 1978 ; Šestakova 1998).

Mais le genre auquel il s'identifie le mieux et dans lequel il imposa sa suprématie fut la féerie. Véritable cheval de bataille de Léntovskij, celle-ci lui permit de donner libre cours à sa fantaisie et sa passion de la mise en scène, en étourdissant le spectateur par un déluge d'effets visuels : paysages fabuleux, métamorphoses stupéfiantes, accessoires originaux, trucages divers, infinie variété de danses, de chants et de numéros de cirque. La place centrale de la féerie dans l'activité de Léntovskij atteste aussi d'une évolution du théâtre à partir des années 1880, que nous allons essayer de mettre en lumière².

La féerie au XIXe siècle : le triomphe du spectaculaire

Genre désormais bien connu grâce aux travaux d'Hélène Laplace-Claverie et de Jean-Claude Yon (Yon 2006 ; Laplace-Claverie 2015) et à la thèse de Roxane Martin (Martin 2007), la féerie peut être définie comme une sorte d'opéra populaire associant la présence d'éléments musicaux et chorégraphiques à l'utilisation d'effets spectaculaires. C'est une pièce « à grand spectacle », dont la fonction principale

consiste à susciter l'émerveillement du spectateur, et dont le développement est lié aux innovations du « Grand Opéra ». Elle prospère en France et prend de l'ampleur dans les années 1830 – 1840 grâce aux progrès de la mise en scène, avec un répertoire qui est alimenté grâce au métier d'habiles « faiseurs », rompus à tous les genres dramatiques mineurs (mélodrame, revue, vaudeville, opéra-comique, etc.). Ses principaux pourvoyeurs sont alors Adolphe Dennery (1811–1899), Anicet Bourgeois (1806 – 1871) et Clairville (1811 – 1879).

Divertissement non-élitiste, dénué de prétention intellectuelle, voire artistique, la féerie ne suit pas les règles habituelles de la dramaturgie : rompant délibérément avec la règle des trois unités, elle ne respecte pas davantage la progression dramatique habituelle qui fait alterner les phases de montée, de culmination, de résolution et de détente. Sa dynamique est linéaire : l'intrigue est généralement constituée d'une succession d'épisodes de poursuite, dont le nombre et la durée sont intégralement déterminés par l'auteur. Le schéma dramatique le plus fréquent nous montre un couple d'amoureux en butte à l'hostilité d'un scélérat secondé par un mauvais génie, mais qui parvient à surmonter les obstacles, le plus souvent avec l'aide d'un auxiliaire (bonne fée, bon génie) ou d'un objet magique. Grâce à l'intervention de ces forces surnaturelles, les héros sont capables de vaincre n'importe quel ennemi, d'accomplir des miracles, de se métamorphoser en animaux, de se déplacer instantanément d'un pays à l'autre. Cette « course d'obstacles » est aussi une épreuve initiatique qui soude le couple et lui permet d'accéder à la pleine réalisation de son amour³. Tel est le schéma principal de

la féerie tel qu'il s'est constitué en France au début du XIX^e siècle.

Comme le conte, la féerie a largement recours au merveilleux, tout en jouant aussi sur le comique gestuel ou verbal, l'éclat des décors et les effets de mise en scène. La musique y occupe aussi une place essentielle, soit comme contrepoint de l'action qui est montrée sur la scène, soit comme support de la chorégraphie (elle inclut des scènes de ballet avec des danseuses plus ou moins habillées), soit encore comme « intermède » entre deux tableaux afin d'accompagner un changement de décor complexe occupant beaucoup de temps. Alors que le réalisme règne en maître sur les scènes européennes, elle est un des rares genres à oser la fantaisie, à s'affranchir des règles traditionnelles héritées de la dramaturgie classique (la vraisemblance y est couramment battue en brèche) et à afficher une liberté permettant de multiplier les expérimentations : construction non linéaire, juxtaposition de tableaux, enchaînements illogiques, personnages farfelus... (Laplace-Claverie 2019 : 117).

Au cours de la 2nde moitié du XIX^e siècle, les dramaturges essaient de rendre les féeries encore plus divertissantes, au prix d'une surenchère d'effets éblouissants : ils développent les poursuites, multiplient les tableaux et repoussent toujours plus loin les limites de l'illusion théâtrale. Les trucages et les épisodes de bravoure acquièrent une justification en soi, de même que les riches ornements, entraînant parfois une impression de monotonie. La représentation scénique devient une création à part entière, hybride et polyforme, dans laquelle le texte n'est plus qu'un des « ingrédients » du spectacle, au même titre que les décors, les costumes, la musique de scène, la machinerie, etc.

L'espace scénique déborde de sa fonction de lieu où s'accomplit le texte théâtral en devenant le centre même de l'attention. On assiste donc à un bouleversement de la hiérarchie des composantes au profit du spectaculaire pur, du « spectaculaire au premier degré » qui s'adresse davantage aux sens qu'à l'intellect, en sollicitant non seulement la vue et l'ouïe, mais aussi le toucher, « de façon fantasmagorique, à travers le corps des danseuses plus ou moins dévoilés » (Yon 2006 : 126). « Art du spectaculaire pour le spectaculaire », visant principalement à éblouir et à émerveiller, la féerie s'inscrit dans ce « courant de création théâtrale dont le but est de satisfaire la vue, de donner à voir les spectacles les plus beaux, les plus originaux, les plus riches » (*ibidem*).

En Russie, la féerie va s'établir et prospérer en lien avec un contexte socio-économique particulier, qui est celui de la libéralisation de l'offre théâtrale après l'abolition du monopole des Théâtres impériaux en 1882. Sous le règne d'Alexandre III, le marché des spectacles moscovite et pétersbourgeois s'ouvre à l'initiative individuelle : l'apparition d'entreprises privées soumises à un impératif d'autofinancement accélère la commercialisation du théâtre. Lentovskij, l'un des premiers hommes de théâtre à battre en brèche le monopole impérial, veut s'adresser au public le plus large. À partir des années 1880, il va se faire le champion de la féerie en Russie, en adaptant tout d'abord des spectacles parisiens, puis en montant ses propres créations.

Les débuts de la féerie en Russie

Initiée tout d'abord à Saint-Pétersbourg, la présentation de féeries va prendre son



envol à Moscou, au Jardin Ermitage. La possibilité de représenter ces spectacles fut l'une des motivations qui incitèrent Léntovskij à reprendre à son compte, en 1879, l'entreprise du célèbre jardin⁴, qu'il conçoit comme un lieu de loisir « total » destiné au grand public. Il s'efforce d'en restructurer l'espace afin de l'adapter au divertissement des familles durant les chaudes journées d'été. Les visiteurs, issus de toutes les classes sociales, appartiennent principalement à la petite bourgeoisie (le prix de l'entrée seule atteint tout de même 1 rouble).

D'emblée, la féerie est proposée comme « argument d'accroche », afin d'attirer le public en masse, de le séduire, de le souder et le fidéliser. Dès l'ouverture du Jardin, des féeries sont annoncées dans la presse, à grand renfort de publicité. Toutefois, leur représentation est différée faute d'un local adéquat : le Théâtre Fantastique, théâtre de plein air en bois, dépourvu de la machinerie nécessaire, ne se prête pas à des mises en scène sophistiquées. C'est pourquoi, pendant quelques années, Léntovskij alterne sa « saison d'été » au Jardin Ermitage et une « saison d'hiver » qu'il présente au centre de Moscou dans la salle de l'ancien Théâtre Pouchkine d'Anna Brenko, qui avait fait faillite. C'est dans ce « Nouveau Théâtre » (Novyj teatr) que les premières féeries vont être montées.

Les spectacles initiaux de Léntovskij relèvent purement et simplement de l'« importation » de produits parisiens et portent encore la marque de leur scène d'origine. Ils sont choisis en fonction du succès obtenu à Paris, mais aussi de leur potentiel scénique qui est exploité de manière originale. La première en date de ces féeries, *Les Enfants du capitaine Grant* (*Deti kapitana Granta*), d'après le roman de

Jules Verne, est donnée en juillet 1881⁵. Le spectacle connaît des débuts laborieux ; lors de la première, la représentation se termine à 3 heures et demie du matin, épuisant les spectateurs par ses dimensions titanesques. Puis il finit par conquérir l'adhésion du public, notamment grâce à la reconstitution spectaculaire d'un tremblement de terre : les falaises du décor s'ouvrent et se disloquent sous les yeux du public médusé.

Le 7 novembre 1883, il est suivi par une féerie d'Edmond Audran, *Les Pommes d'or* (*Zolotyje jabloki*)⁶. Son scénario n'est pas sans rappeler les arguments de certains ballets de Petipa à la même époque, comme *Le Papillon*. Le duc Mâchicoulis a une fille prénommée Églantine que les fées, à sa naissance, ont parée de quarante-trois vertus. Mais ces vertus sont conditionnées par l'existence d'un arbre fabuleux qui porte quarante-trois pommes d'or. Trois princes convoitent la main d'Églantine. Ils ont pour rival un simple pêcheur, Daniel, qui a sauvé autrefois la princesse de la noyade. Le duc organise un concours (un concours de cuisine : il s'agit de cuisiner du lapin) qui est remporté par Daniel. Cependant, le prince Dardanello, soutenu par le génie du feu, ne s'avoue pas vaincu. Il pénètre dans le jardin et arrache les pommes d'or. La princesse, redevenue enfant, est expédiée par le train au pays des jeux. Avec l'aide de son mauvais génie, Dardanello parvient à détruire un pont, précipitant le train de la princesse dans les eaux. Cette dernière échappe à la noyade et rentre chez elle. À son arrivée, elle reçoit de son père un collier magique, don d'une fée, qui lui restitue ses quarante-trois vertus. Dardanello, furieux, jette la princesse à l'eau ainsi que le collier magique. Grâce à une nouvelle

intervention de la fée, la princesse peut finalement s'unir à Daniel. Noces. Apothéose. Pour ce spectacle, Lentovskij fait venir à Moscou l'acteur Pangorilla qui, dit-on, imite à la perfection les grimaces et les sauts des singes. « Le théâtre était plein et la pièce a eu un grand succès », écrivent les *Nouvelles du jour* (*Novosti dnja*) lors de la première⁷.

La troisième des féeries de Lentovskij, *Le Vagabond des bois* (*Lesnoj brodjaga*), est la traduction par Konstantin Tarnovskij⁸ de la féerie parisienne *Les Pirates de la savane*⁹. Elle est donnée la première fois en novembre 1883, dans des costumes commandés à Londres. L'intrigue, compliquée et pleine de rebondissements, narre les aventures sud-américaines d'un pharmacien parisien qui part chercher de l'or en Amérique du Sud. Le premier acte se déroule sur les quais de la Seine, le second nous transporte au Mexique, sur un rivage, à l'horizon duquel un bateau fait naufrage. L'acte suivant présente un panorama de montagne : des prés, des lacs, des bois et une rivière avec une chute d'eau véritable occupant toute la largeur de la scène. Enfin, la pièce s'achève au milieu d'une épaisse forêt. On y croise des personnages variés : pirates, Tsiganes, voyageurs égarés, une orpheline en détresse accompagnée de sa vieille mère et un serviteur mulâtre interprété par Lentovskij. Le public assiste à une chasse au tigre, à un duel plein de suspense à l'issue duquel le vaincu est obligé de se faire exploser (d'après le livret, des caisses de dynamite sont accrochées au dos des duellistes) et frissonne à la vue d'un faux, mais gigantesque boa constrictor qui serpente au milieu des lianes, menaçant d'engloutir un bébé endormi !

La popularité de ces spectacles encourage Lentovskij à reconsidérer son répertoire en

le réorientant vers les genres favoris du public. En 1884, il annonce vouloir désormais privilégier les opérettes et les féeries. Le 12 juin, toujours au Nouveau Théâtre, il crée *Montigomo, ou la griffe de l'épervier* (*Montigomo, ili jastrebinij kogot'*), qui s'appuie sur la notoriété naissante en Russie des romans de Fennimore Cooper¹⁰. Le 28 novembre, c'est *Robinson Crusoë*, d'après Daniel Defoe. L'année suivante, il présente *Le Voyage dans la Lune* d'Offenbach, pour lequel il rachète une partie des costumes et accessoires parisiens. Le spectacle obtient un succès éclatant et durable, avant d'être transféré au Théâtre *Kin' Grust'* de Saint-Petersbourg pour les débuts en Russie de la « divine » Virginia Zucchi, le 6 juin 1885 (Skal'kovskij 1899 : 123).

Les féeries au Théâtre Antée

Le succès persistant de ces spectacles va convaincre Lentovskij de passer à la vitesse supérieure. Au Jardin Ermitage, le Théâtre fantastique, vétuste et inadapté, est transformé en une nouvelle salle couverte spécialement appareillée, dédiée à la représentation de pièces à grand spectacle. Le jeune architecte Fëdor Šextel', alors en début de carrière, en dessine les plans¹¹. Ce nouveau Théâtre, appelé Antée (Teatr Antej), ouvre finalement ses portes le 6 mai 1886¹². Une première féerie y est représentée le 3 juillet 1886 : *La Poule aux œufs d'or* de Dennery et Clairville¹³, d'après une opérette qui venait d'être reprise à Paris au Théâtre du Châtelet et avait enthousiasmé le public par sa mise en scène. Son argument ne dépasse guère le niveau prétextuel. L'action se déroule dans un univers merveilleux, proche du conte. Anselme, grand-père d'une famille de

paysans, conserve dans son poulailler un oiseau fabuleux. Autrefois, il a accepté de sacrifier une de ses poules pour nourrir un inconnu. En signe de reconnaissance, ce dernier lui a offert une poule magique capable de pondre chaque jour un œuf d'or. Cet œuf est un talisman qu'il suffit de briser pour voir s'accomplir un de ses souhaits. Mais la poule renferme un génie du mal vaincu par l'inconnu, et tout abus risque de le libérer. Le sage Anselme n'a usé qu'une seule fois de ce talisman magique, pour obtenir « la paix et le bonheur paisible » pour lui et sa compagne. Ses petits-fils viennent de découvrir le secret de la poule aux œufs d'or. Sauront-ils comme lui échapper à la tentation ? L'intrigue, linéaire et répétitive, se développe comme une série d'épisodes burlesques, durant lesquels les sept petits-fils d'Anselme sont mis à l'épreuve. Un seul d'entre eux, Urbain, imite la modération de son grand-père, afin de retrouver la jeune fille qu'il aime, Florine. Après la réussite triomphale du *Voyage sur la lune*, qui avait réuni des foules de spectateurs, Lentovskij attendait énormément de cette féerie pour laquelle il conçut une mise en scène avec des transformations époustouflantes. En dépit du caractère simpliste du scénario, cette production, qui fut la plus colossale jamais réalisée par lui, obtint un succès retentissant.

Deux ans plus tard sont présentés plusieurs spectacles qui se rattachent de près ou de loin au genre féérique. Le premier d'entre eux, la « féerie satirique » *Les Époux diaboliques* (*Čertovy suprugy*) créée le 12 août 1888, est inspirée de *Madame le diable* (*Čertova suprugy*) d'Henri Meilhac¹⁴. Elle se déroule simultanément aux Enfers et sur terre, et met en scène des personnages infernaux. L'un des ministres

de Satan est accusé de « relâchement » : les habitants de la ville placés sous sa juridiction seraient trop vertueux. Il décide alors de corrompre la population et se rend en personne sur terre. Son épouse, jalouse, s'inquiète à l'idée des tentations terrestres qui guettent son mari, se dissimule dans une valise à l'insu de ce dernier. Le diable achète un château et y accomplit des miracles. Sa femme crée des fleurs merveilleuses qui se transforment en danseuses. Au 4^e acte, le diable organise un festin et enivre tous les citoyens. À son retour aux Enfers, il est félicité par Satan qui organise une fête en son honneur avec « des illuminations infernales ».



Fig. 1 Affiche. *Le Chanteur de Palerme*; *Le Général blanc*. Moscou, Jardin Ermitage, Théâtre Antée. Ouverture de la saison estivale. Première. 30 avril, 1er mai 1889. GCTM im. A.A. Baxrušina, KP 327910/39

Peu de temps après, Lentovskij présenta une « macédoine féérique en deux tableaux » (*feeričeskij vinegret v doux kartinax*), « composée par la Poule aux

œufs d'or avec l'aide de Cocorico » (« *sočinenie Zolotoj kuricy s pomošč'ju Kokoriko* »)¹⁵ (ces deux derniers étant des personnages de la féerie *La Poule aux œufs d'or*), puis une « féerie-farce » de Pavel Fëdorov¹⁶ *Grigorij Grigor'evič Nosov*. Au cours de l'été 1889 furent donnés deux spectacles d'inspiration patriotique, *Le Général blanc* (*Belyj general*, Fig. 1) d'Ekaterina Zalesova¹⁷, et *Pour la patrie!* (*Za rođinu!*) d'après une pièce de Konstantin Tarnovskij. Ils ne suscitèrent pas l'enthousiasme du public, en dépit d'une critique plutôt bienveillante. La dernière féerie présentée à l'Antée, en juillet-août 1890, fut *Kazrak, ou Bra-ka-tacoua*¹⁸.

Parallèlement aux féeries, Lentovskij développa un genre nouveau et voisin, celui des spectacles « d'ambiance » ou « d'atmosphère » (*obstanovočnye spektakli*), qui comportaient tout autant de numéros de bravoure, marches, divertissements musicaux et dansés que la féerie proprement dite, mais dont les péripéties de l'intrigue et les relations entre les personnages présentaient un certain intérêt en soi (en ce sens, ils étaient plus proches du mélodrame). Ainsi, en 1887, la pièce *Nena-Saïb* (*Nena-Saib*) de Konstantin Tarnovskij, emprunte son sujet à l'histoire de la lutte de Naples contre les Espagnols au cours de la seconde moitié du XVI^e siècle¹⁹. Le spectacle *Dans les forêts de l'Inde, sur les rives du Gange, au pays des éléphants blancs* [*Horreurs composées par un auteur inconnu*] (*V lesax Indii, po beregam Ganga, v strane belyx slonov* [*Užasy sočinenija neizvestnogo avtora*]), créé le 21 juin 1888, évoque la révolte des Hindous contre les Anglais en 1857²⁰. Le livret prend le parti des Anglais, tout en montrant que l'Inde est le théâtre de rivalités et de troubles et que la population locale est mécontente du

gouvernement britannique. Ces deux spectacles eurent beaucoup de succès. Leur réussite tient pour une part à la présence de héros principaux bien campés, comme le noble pirate Nena-Saïb ou le chef de la révolte des Hindous Akdar, interprétés par Lentovskij (Fig. 2) et qui ont fait partie de ses meilleurs rôles.



Fig. 2 N. Egor'ev. Esquisse de costume masculin. 1888. Akdar, chef des tribus indiennes. Pour M. Lentovskij. *Dans les forêts de l'Inde, sur les bords du Gange, ou au pays des éléphants blancs*. GCTM im. A.A. Baxrušina, KP 60386/21

Esthétique de la féerie

Séduire le plus grand nombre, frapper



l'imagination du spectateur en le surprenant, en l'éblouissant, en le terrifiant parfois, tels sont les objectifs que se fixe Léntovskij concepteur de féeries. La féerie va devenir son espace de création favori, où se déploient son imagination débridée, sa science du mouvement scénique, son goût pour le spectaculaire et la démesure. Féeries et spectacles « d'ambiance » ou « d'atmosphère » s'inspirent tous de la littérature populaire, des contes et des fables, des romans d'aventures et de la science-fiction naissante, dans un esprit très proche des livrets de ballet. Les conflits y sont manichéens et opposent généralement les forces du Bien et de la Vertu aux puissances du Mal, avec une résolution sous forme de *happy end* obligé. On cherche à susciter l'adhésion du spectateur, à le captiver au sens premier du terme, c'est-à-dire à le rendre captif de la représentation. C'est pourquoi l'action se déroule dans un cadre extra-ordinaire, éloigné du quotidien par son caractère exotique ou merveilleux : pays tropicaux, contrées imaginaires et fabuleuses, voire univers extra-terrestre (*Le Voyage dans la Lune*) et même infernal (*La Femme du Diable*, *La Poule aux œufs d'or*). Si les féeries jouent sur l'éloignement en tant que ressort principal du dépaysement, leur dynamique s'appuie aussi sur les contrastes, l'intrigue se développe selon un principe de mouvement perpétuel, d'instabilité permanente. Dans *La Poule aux œufs d'or*, par exemple, l'action est propulsée vers l'avant par le jeu de rebondissements multiples qui font fi de la logique ou de la vraisemblance. Les changements de décors à vue se succèdent à un rythme soutenu : dans le Prologue, la chaumière se transforme en temple ; au Troisième tableau, un tas de fumier devient un palanquin ; au Neuvième

tableau, les moulins se convertissent en gondoles, « un lac sort de terre, tous les personnages voguent sur les eaux de ce lac improvisé » ; au Onzième tableau, le boudoir devient une grotte, et au tableau suivant, cette même grotte prend la forme d'un kiosque ; au Treizième tableau, deux chaises à porteurs se changent en deux grands mortiers ; enfin, au Quatorzième tableau, sur un signe de Lucifer lui-même, c'est tout le théâtre qui se métamorphose et « représente le vaste Enfer ». Les personnages adoptent des apparences trompeuses : Polycarpe se transforme en roi, Barnabé en Grand-Turc, Babylas casse un œuf magique, et « à ce moment, il lui pousse une crinière, et tout son corps devient celui d'un lion ». Des animaux fantastiques ou réels, surgissent inopinément, provoquant la surprise ou l'effroi : un véritable éléphant paraît sur la scène (Quatrième tableau).²¹ Tout bouge, tout se transforme, la scène devient le théâtre de métamorphoses incessantes servies par des trucages saisissants. Dans le théâtre de Léntovskij, les éclairages sophistiqués, les effets pyrotechniques et les métamorphoses merveilleuses furent orchestrés par Karl Val'c, le chef-machiniste et chef-décorateur du Bolchoï. Pour ce dernier, les spectacles de Léntovskij constituèrent un terrain d'expérimentation fabuleux, dégagé des contraintes administratives de la scène impériale. Val'c et Léntovskij réalisèrent ensemble de nombreuses féeries, où des explosions, inondations, incendies, déluges, tremblements de terre, éruptions volcaniques et autres cataclysmes faisaient partie de l'arsenal scénique habituel. *Les Pommes d'or* présentèrent le déraillement d'un train. Dans *Montigono*, l'affiche du spectacle signale des explosions, des destructions, des incendies. Dans *Dans les*

forêts de l'Inde, la maison du planteur était incendiée au premier acte, les entrepôts de munitions explosaient au deuxième, et à la fin du troisième, le Gange en crue submergeait la scène. Dans *Kazrak, ou Bra-ka-ta-coua*, outre le déraillement d'un train, Lentovskij montrait la destruction d'un moulin, une scène de poursuite avec la participation de gymnastes chinois, qui surgissaient puis disparaissent aux lucarnes des maisons, bondissaient d'un toit à un autre, s'agrippant aux ailes des moulins ; la féerie se terminait par une apothéose grandiose, avec un grand ballet. La dimension chorégraphique était importante dans les féeries, qui comportaient généralement des divertissements dansés ou des marches/défilés. Ainsi, le spectacle *Dans les forêts de l'Inde...* incluait, comme il se doit, une « danse des bayadères » (Dmitriev 1978 : 264, 266). Dans *L'Épouse du diable*, où l'action se déroulait en Hongrie, on voyait des « Danses de Tsiganes hongrois », suivie d'une « Apothéose de fleurs vivantes avec la participation de toute la troupe de ballet »²². Le spectacle incluait aussi une « procession des gros et des maigres », « parmi [lesquels] les Moscovites [pouvaient] reconnaître de nombreuses figures connues »²³. Dans *Nena-Saïb*, la féerie était complétée par un ballet intitulé « Le Mariage d'Arlequin », sans rapport avec le sujet et rassemblant « tous les personnages traditionnels des Arlequinades italiennes : Pierrot, Arlequin, Pierrette, Colombine et Cassandre »²⁴. Jouant sur l'incroyable popularité du ballet à cette époque, Lentovskij annonçait à grand renfort de publicité la participation de « *guest stars* », danseurs ou danseuses venus de l'étranger, comme Emma Palladino ou Giuseppina Cecchetti, invitées pour deux spectacles²⁵, ou de la

troupe impériale. L'affiche du *Vagabond des bois*, donné au Nouveau Théâtre, insistait sur la présence d'une troupe invitée d'Italie avec la ballerine Amina Poliani à sa tête, ainsi que d'un corps de ballet polonais. *Le Général blanc* était présenté dans les termes suivants : « Représentation dramatique historique de 4 actes et 7 tableaux avec batailles, chants, chœurs, danses bulgares et de soldats, etc. [...] La danse bulgare *goro* est interprétée par le chœur et M^{mes} Arkad'eva et Safronskaja, danseuses de Kiev, et l'artiste des Théâtres impériaux M. Kondrat'ev »²⁶.

L'ampleur invraisemblable des mises en scène acquérait une importance en soi et devenait un argument de vente. Lentovskij ne se contentait pas de regrouper sur la scène un nombre de personnages – acteurs, danseurs, artistes de cirque, figurants – qui pouvait devenir colossal. Il jugeait en outre indispensable de communiquer sur les affiches un maximum de détails : les effets scéniques que les spectateurs allaient voir, le nombre de décors, ce qu'ils représentaient, les épisodes chorégraphiques et musicaux, et parfois même le coût de la mise en scène. Ainsi, l'affiche du spectacle *Le Voyage dans la lune* annonce fièrement que la production a coûté 51 000 roubles²⁷.

Sensible au patriotisme, Lentovskij semble avoir développé un goût prononcé pour les scènes de combat. Dès les premiers spectacles du Jardin Ermitage, il avait présenté des « tableaux vivants » mettant en scène des épisodes militaires inspirés des conflits récents (guerre de Crimée ou guerres balkaniques²⁸). Tel un peintre de tableaux historiques, il s'inspirait des lois de l'art figuratif pour disposer les interprètes sur le plateau, affectant aux différents groupes des tâches spécifiques et coordonnant leurs mouvements. Dans ses



féeries, les scènes de combats s'enrichissaient d'un déluge d'effets pyrotechniques, tandis que se déployaient des bataillons imposants de figurants. Dans *Pour la patrie...*, une bataille spectaculaire opposait l'armée française à l'armée autrichienne. Dans *Dans les forêts de l'Inde*, les Hindous savaient des fortifications qui s'écroulaient. Dans *Montigono*, qui décrit l'affrontement des Français et des Mexicains, les épisodes guerriers furent particulièrement développés. Le public assista à la confrontation de régiments d'infanterie et de cavalerie, à des tirs au canon, à des explosions, à des destructions de bâtiments. Au cours de l'action, l'Indien Montigono enlevait une jeune Mexicaine, échappait aux poursuites, puis faisait alliance avec les Mexicains et attaquait les Français. Le clou du spectacle était une bataille au cours de laquelle ces derniers dynamitaient un pont qui séparait les deux camps alliés, précipitant leur défaite. Vaincu, Montigono était réduit au suicide, pendant que les Français fêtaient leur victoire.

Ces dispositifs scéniques monumentaux culminèrent dans *Nena-Saïb*, où Léntovskij s'efforça de reconstituer une véritable bataille navale : « Un navire pirate de taille gigantesque est poursuivi en haute mer par des galères espagnoles. Un tableau qui promet d'être extrêmement grandiose sur la scène ! », annonça la presse²⁹. Dès les premières représentations, les visiteurs, intrigués, se déplacèrent en masse dans le but d'admirer ce combat titanesque. Les *Novosti dnja* avaient publié l'information suivante : « On a livré à l'Ermitage un vaisseau construit par Val'c qui occupe presque toute la vaste scène du théâtre Antée [...] en dépit de ses dimensions colossales, ce vaisseau est manœuvré sur la

scène avec la légèreté d'un véritable bateau de mer »³⁰. Anticipant sur les méthodes du cinématographe, Léntovskij avait engagé des figurants inhabituels : « ceux qui ont répondu à l'appel sont de véritables matelots qui ont fait des voyages au long cours autour du monde... Des répétitions avec le navire manœuvré par les marins ont lieu chaque jour après la fin du spectacle »³¹. Dès la première, le 11 juin 1887, le navire fit fureur, devenant la principale attraction de l'Ermitage : il « s'est retourné de façon inattendue et tout-à-fait naturelle pour faire face à la rampe et s'est immobilisé dans cette position. Son déplacement était tellement naturel et grandiose que les spectateurs ont sursauté sur leurs sièges et que des applaudissements frénétiques ont éclaté » [...] « Ce seul tableau, mis en scène avec une telle perfection, suffit à éveiller l'intérêt du public et c'est une raison suffisante pour aller voir ce spectacle au théâtre Antée, car il est vraiment superbe »³². Comme celle du ballet à l'opéra, l'heure de l'apparition du navire était publiée dans la presse, et chaque soir, les spectateurs affluaient à l'heure dite pour assister aux manœuvres conduites par d'authentiques marins. « En réponse aux nombreuses réclamations et demandes du public qui parviennent chaque jour par courrier ou télégramme aux caisses du théâtre Antée, la Direction annonce que le 3^e tableau commencera à 11 heures du soir », écrivaient les *Novosti dnja*³³, tandis que les *Moskovskie Vedomosti* précisaient : « Le navire est à 10h3/4. Le ballet à 11 heures »³⁴.

En conclusion

Le navire de *Nena-Saïd* fut le clou du

spectacle et peut-être de l'activité de Lentovskij comme concepteur de féeries. Nul autre metteur en scène en Russie n'a mieux incarné la montée en puissance de la spectacularité pure en tant que « ce qui parle aux yeux, qui frappe l'imagination » (Moindrot 2006 : 10), nul autre sans doute n'a cru aussi intensément à la magie du théâtre et à sa capacité d'enchantement. La popularité des féeries de Lentovskij est née de la demande d'un public en quête d'évasion. Comme partout en Europe, elle reflète la crise du texte dramatique, dont l'importance dans le spectacle tend à décroître, de la même façon que s'efface le prestige de l'Auteur devant l'autorité nouvelle du metteur en scène, nouveau chef d'orchestre de la représentation. Ce phénomène peut se lire comme le triomphe d'un art démagogique et commercial, prêt à composer avec une certaine paresse intellectuelle et à flatter les goûts d'un public non lettré et peu exigeant (Charle, 2015, p. 129-170). Mais on peut aussi l'appréhender comme le début d'une prise d'autonomie des professions de la scène vis-à-vis du littéraire ou du dramatique, et voir dans Lentovskij l'un des « héros » de cette épopée d'émancipation, annonciatrice des grandes révolutions à venir dans le théâtre russe. Sur le moyen terme, toutefois, les mises en scène boursouflées et l'absence d'idée conductrice des spectacles du Théâtre Antée finirent par lasser les spectateurs, qui s'en détournèrent au profit d'autres divertissements, et notamment du cinématographe naissant. Ce fut la désaffection du public vis-à-vis des féeries qui précipita la faillite du Jardin Ermitage et la ruine – cette fois définitive et irréversible – de Lentovskij.

Bibliographie

- Documents d'archives : GCTM im. A.A. Baxrušina, F. 144 Lentovskie M.V., A.V. « Moskovskij listok » [La Feuille de Moscou].
 « Moskovskie vedomosti » [Les Nouvelles de Moscou].
 « Novosti dnja » [Les Nouvelles du jour].
- Charle, Christophe. *La dérégulation culturelle : essai d'histoire des cultures en Europe*, Paris, PUF, 2015.
- Dmitriev, Jurij. *Mixail Lentovskij*, Moskva, « Iskusstvo », 1978.
- Fedorčenko, Oľga. « Virdžinija Cukki v teatre M.V. Lentovskogo Kin' Grust' », *Peterburgskie teatry kotoryx net*, vyp. 1, Sankt-Peterburg., izd. « Levša Sankt-Peterburg », 2019, p. 9-124.
- Jankovskij, Moisej. *Onepemma*, Moskva-Leningrad, Iskusstvo, 1937.
- Laplace-Claverie, Hélène. « Montrer et dire le merveilleux sur les scènes françaises du XIX^e siècle », *Romantisme*, 2015/4, n° 170, p. 76-86.
- Laplace-Claverie, Hélène. « *La féerie au XIX^e siècle, ou la passion du spectaculaire* » in : *Le Voyage dans la Lune* de Jacques Offenbach, *L'Avant-scène opéra* n° 319, nov.-déc. 2019, Paris, éd. Premières loges, 2019, p. 113-117.
- Martin, Roxane. *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et Modernité », 2007.
- Moindrot, Isabelle. « Introduction » in : *Le spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la Belle époque*, Paris, CNRS éditions, 2006, p. 7-12.
- Šestakova, Natalija. *Pervyj teatr Stanislavskogo* [Le premier théâtre de Stanislavskij], Moskva, Iskusstvo, 1998.



Skal'kovskij, Konstantin. *V teatral'nom mire.*

Nabljudenija, vospominanija i rassuždenija,
Saint-Pétersbourg, tipografija A.S.
Suvorina, 1899.

Smirina, A.V. « Postanovki Lentovskogo v teatre Antej », *Po stranicam rukopisnyx fondov GCTM. Sbornik. Publikacii, obzory, naučnye stat'ji, soobščeniya,* Moskva, GCTM im. A.A. Baxrušina, 1988.

Val'c, Karl. *Šest'desjat let v teatre,* SPb., Moskva, Krasnodar, « Planeta muzyki », « Lan' », 2011.

Yon, Jean-Claude. « La féerie ou le royaume du spectaculaire. L'exemple de 'Rothomango' », in: Isabelle Moindrot (coord.), *Le spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la Belle époque,* Paris, CNRS éditions, 2006, p. 126-133.

¹ Pour rappel, en Russie, les théâtres indépendants non seulement ne percevaient pas de subventions publiques, mais devaient en outre, à Saint-Pétersbourg et Moscou, verser un impôt à la Direction des Théâtres impériaux, qui a bénéficié jusqu'en 1883 d'un monopole sur les spectacles payants.

² Cet article a été rédigé dans le contexte de la pandémie mondiale de covid-19 qui nous a privés de la possibilité de consulter certaines sources. Beaucoup d'informations ont été puisées chez Dmitriev (1978), et nous sommes également redevables à l'article d'A. V. Smirina (1988). Sauf mention contraire, les traductions ont été effectuées par nos soins.

³ Le livret d'Emanuel Schikaneder pour *La Flûte enchantée* constitue un bon exemple de scénario de féerie, même si le Singspiel de Mozart ne se rattache pas officiellement au genre, principalement en raison de sa complexité musicale qui contraste avec le caractère simpliste, voire primaire, de la plupart des numéros musicaux des féeries.

⁴ Le Jardin Ermitage avait d'abord accueilli les activités du « Cercle artistique » [Московский артистический кружок], qui donnait des représentations théâtrales durant la saison d'été et avait invité Lentovskij à monter, avec la

participation d'artistes français, des spectacles d'opérette qui obtinrent un grand succès.

⁵ *Les Enfants du capitaine Grant.* Pièce en 5 actes et 1 prologue (13 tableaux) de MM. D'Ennery et Jules Verne, représentée pour la première fois le 26 décembre 1878 à Paris, Théâtre de la Porte Saint-Martin. Le Musée Baxrušin conserve la traduction russe d'Anna Valentinovna Lentovskaja utilisée pour le spectacle.

⁶ *Les Pommes d'or.* Opérette-féerie en trois actes de Chivot, Duru et Blondeau-Montréal sur une musique d'Edmond Audran (1840-1901), représentée pour la première fois le 12 février 1883 sur le Théâtre des Menus-Plaisirs.

⁷ « Novosti dnja » [Les Nouvelles du jour], 1883, № 131, 8 novembre, section « Journal moscovite ».

⁸ Konstantin Tarnovskij (1826-1892). Dramaturge russe, un des membres fondateurs du Cercle artistique [Artističeskij kružok] avec Nikolaj Rubinštejn, Vladimir Odoevskij et Aleksandr Ostrovskij. Il a composé une soixantaine de pièces et collaboré à de nombreuses féeries de Lentovskij : *Les Ombres* [Прузраку], *Nena-Saïb*, *Le Vagabond des bois* [Лесной бродяга]... Un inventaire de sa production dramatique est publié dans l'*Annuaire des Théâtres impériaux* [Ežegodnik imperatorskix teatrov], année 1891 – 1892, p. 520 et suivantes.

⁹ *Les Pirates de la savane.* Scènes de la vie mexicaine en 4 actes et Prologue en 2 tableaux d'Anicet Bourgeois et Ferdinand Dugué, représenté pour la première fois au Théâtre de la Gaieté le 6 août 1859. Le spectacle fut repris dans ce même théâtre le 14 novembre 1883, sur une musique originale de Jurij Gerber. Le livret est consultable en ligne dans une édition de 1863 (Paris, Michel Lévy frères, 1863, 30 p.) sur le portail Gallica.

¹⁰ Griffes de Vautour [Jastrebinj kogot'] est le nom d'un personnage connu en Russie par les traductions de Fenimore Cooper et un récit de Čexov (*Les Garçons* [Mal'čiki], 1887), dans laquelle deux garçons jouent aux Indiens et rêvent de fuir leurs maisons pour gagner l'Amérique.

¹¹ Fëdor Šextel' ou Franz Albert Schechtel (1859 – 1926) fut le principal représentant de l'Art nouveau dans l'architecture russe. Parmi ses réalisations les plus connues, le bâtiment du Théâtre d'art (1902), la gare de Jaroslavl', l'hôtel Rjabušinskij, l'hôtel Morozov, à Moscou.

¹² Voir l'esquisse de Fëdor Šextel', conservée au Musée Baxrušin. GCTM im. A.A. Baxrušina, KP 61125.

¹³ *La Poule aux œufs d'or*, féerie de MM. Dennery et Clairville, musique de M. Fessy, représentée pour la première fois à Paris sur le théâtre de l'ancien Cirque national le 29 novembre 1848. Paris, Beck, 1861. Voir aussi GCTM im. A.A. Baxrušina, F. 144, ed. xr. 604, « Moskovskij listok », 1886, 4 juillet, n° 183.

¹⁴ *Madame le diable*, d'Henri Meilhac (1831-1897) et Arnold Mortier, opéra féerique en 4 actes, représenté pour la première fois à Paris, Théâtre de la Renaissance, le 5 avril 1882.

¹⁵ Voir « Moskovskij listok », 1886, 22 août, n° 232.

¹⁶ Pavel Fëdorov (1800-1879). Dramaturge, traducteur, chef du répertoire des Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg (1854 – 1879); directeur de l'École théâtrale (à partir de 1853).

¹⁷ Ekaterina Zalesova (1856 – 1924). Écrivaine russe, auteur dramatique et médecin, directrice d'une école de massages et de gymnastique à Saint-Pétersbourg.

¹⁸ Nous n'avons pas retrouvé d'informations sur les auteurs cette dernière féerie, dont l'existence est attestée par des affiches et les esquisses des costumes conservées au Musée Baxrušin.

¹⁹ « Teatr i muzyka » [Le théâtre et la musique], « Novosti dnja », 1887, 27 mai, n° 142.

²⁰ Résumé de l'histoire. Le riche planteur David (interprété par A.M. Gorin-Gorjajnov) prépare le mariage de sa fille Helen avec le capitaine d'artillerie Williamson. Bientôt on apprend que les Hindous, menés par Akdar (Lentovskij), fomentent une révolte. Au loin, on perçoit les lueurs d'un incendie, on entend des cris. La maison de Davide brûle, ses biens sont dévastés. Au 2^e acte, les Hindous attaquent l'arsenal des Anglais, font sauter les entrepôts de munitions, la ville brûle, les fortifications s'écroulent. Au 3^e acte, la famille de David se cache, puis s'échappe dans une barque sur le Gange. Grâce à l'aide de Maurice, un officier français, elle parvient à gagner un bastion. Puis vient la fête du dieu Shiva chez le Radjah, avec les danses des bayadères. Akdar y amène Helen qu'il a enlevée. On s'apprête à la tuer. Mais les troupes anglaises encerclent les insurgés, la rébellion est vaincue. Akdar trouve la mort sur une falaise qui est submergée par la crue du Gange.

²¹ *La Poule aux œufs d'or*. Grande féerie en trois actes, un prologue et vingt-quatre tableaux de MM.

Dennery et Clairville, musique de M. Fessy. *Op. cit.*, p. 7, 13, 14, 15, 16, 19, 23, 24, 26, 28, 31, 34, 37, 40, 41.

²² « Po sadam i teatram » [À travers jardins et théâtres], « Moskovskij listok », 1886, 29 juillet, n° 207.

²³ « Moskovskij listok », 1886, 5 août, n° 215.

²⁴ « Moskovskij listok », 1887, 31 mai, n° 146.

²⁵ *Les Œufs d'or* et *La Femme du diable*, voir GCTM im. A.A. Baxrušina, F. 144, ed. xr. 637-638.

²⁶ GCTM im. A.A. Baxrušina, KP 327910-39.

²⁷ GCTM im. A.A. Baxrušina, KP 316379/134

²⁸ GCTM im. A.A. Baxrušina, F. 144, ed. xr. 600, 601.

²⁹ « Teatr i muzyka » [Le théâtre et la musique], « Novosti dnja », 1887, n° 142.

³⁰ « Teatr i muzyka » [Le théâtre et la musique], « Novosti dnja », 1887, n° 153.

³¹ *Ibidem*

³² « Teatr i muzyka » [Le théâtre et la musique], « Novosti dnja », 1887, n° 159.

³³ *Ivi*, 24 juin, n° 170.

³⁴ « Moskovskie vedomosti » [Les nouvelles de Moscou], 1887, 20 juillet, n° 198.

Savva Mamontov e la nascita della regia teatrale: «ripristinare la giustizia storica»

Donatella Gavrilovich

Introduzione

Nel 1916 il pittore Vasilij Kandinskij era a Stoccolma per partecipare a una mostra di artisti russi e svedesi (Tillberg 2013). In quell'occasione pubblicò un saggio, intitolato *Om Konstnären* (Dell'Artista), in cui per la prima volta all'estero apparve il nome di Savva Mamontov¹ che, all'epoca, era ancora famoso in Russia per l'attività teatrale svolta tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Kandinskij lo nomina in un punto chiave della sua trattazione, in cui chiarisce le radici culturali della sua ricerca sinestetica e assegna a lui l'opera di riforma teatrale e l'ideazione di una 'nuova entità scenica' ovvero lo spettacolo della sintesi delle arti: «È stata opera del mecenate S.I. Mamontov, persona di cultura enciclopedica e artisticamente dotato. Più tardi il suo esempio è stato seguito dal famoso Djagilev» (W. Kandinskij 1989: 219). Con poche, incisive, parole Kandinskij ci fornisce preziose informazioni e fa una importante affermazione: lo spettacolo sinestetico di alto livello artistico, che i Ballets Russes misero in scena per la prima volta a Parigi nel 1909, non fu una geniale ideazione di Sergej Djagilev, così come ancora si tramanda (Kochno 1970; Kodicek 1996;

Purvis, Rand, Winestein 2009). Esso derivava dalle produzioni liriche della *Russkaja Častnaja Opera Mamontova* (Opera Privata Russa di Mamontov, 1885-1904), impresa fondata dallo stesso Mamontov a conclusione di una sperimentazione teatrale domestica, avviata fin dal 1878. Certo è incredibile pensare che Kandinskij abbia fatto un'affermazione del genere, quando il successo dell'impresario dei Ballets Russes era all'apice! All'epoca questa sua riflessione critica fu in controtendenza rispetto agli elogi e ai giudizi espressi da giornalisti e critici che crearono il mito di Djagilev, quale ideatore dello spettacolo della sintesi delle arti. Naturalmente, egli non ammise mai di aver portato sulle scene parigine il risultato di ricerche sviluppate in Russia da più di vent'anni, perché all'estero Djagilev aveva finalmente ottenuto quel successo agognato che non aveva ricevuto in patria². La valutazione di Kandinskij si fondava sulla conoscenza diretta degli accadimenti perché egli, sin da adolescente, si formò come pittore e incisore nell'ambito del circolo mamontoviano dove grandi artisti come Vasilij Polenov, Il'ja Repin, Viktor e Apollinarij Vasnecov furono i suoi maestri³. Il giovane Kandinskij condivise con loro e con i suoi coetanei, tra i quali vi furono i pittori-scenografi Michail Vrubeľ, Valentin Serov e Aleksandr Golovin, la

fascinazione per i miti e le fiabe popolari, la riscoperta della sacralità dell'arte e della spiritualità del gesto creativo, così come la passione per il teatro e per la creazione sinestetica della messinscena che egli definì "opera d'arte monumentale". Nei suoi scritti, soprattutto quelli dedicati alla composizione scenica, Kandinskij tradusse in linguaggio teorico i raggiungimenti della pratica teatrale, appresi nel circolo mamontoviano.

La sperimentazione sinestetica del circolo Mamontov tra Mosca e Abramcevo

Kandinskij conosceva Savva Mamontov da molto tempo. Le loro famiglie, così come quelle di altri mercanti siberiani (Medvedev, Tokmakov, Sabašnikov, ecc.), avevano istaurato forti legami sia per le attività commerciali sia per gli interessi culturali, che cercavano di coltivare nell'isolata Siberia. Nella prima metà del XIX secolo queste famiglie accolsero presso le loro case i decabristi esiliati, intellettuali esperti in tanti ambiti scientifici e artistici, che educarono i figli dei commercianti siberiani alle arti e alle scienze. Quando alcune di queste famiglie si trasferirono a Mosca, a San Pietroburgo e a Odessa, furono proprio queste nuove generazioni a favorire non solo l'industrializzazione della Russia creando piccole e grandi imprese manifatturiere e industriali; ma anche a promuovere l'educazione delle masse, le riforme sociali e lo sviluppo delle scienze e delle arti al fine di valorizzare il patrimonio culturale e l'identità nazionale, ancora così denigrati sia all'estero e sia in patria (Baraev 1991: 106-107; 223-224). Tra costoro eccelse Savva Mamontov, che è tuttora noto come mecenate e protettore dei più alti ingegni in ogni campo delle arti

visive, letterarie, musicali e teatrali. Fin dal 1872 egli li accolse d'inverno nella sua casa di Mosca e, dalla primavera all'estate, nella sua tenuta ad Abramcevo, dove si radunavano gli artisti con le loro famiglie creando una singolare comunità di vita e arte fondata sui principi slavofili di amore, fratellanza, famiglia e sacro (Fig. 1). Lo scopo di Mamontov era promuovere lo studio e il recupero dell'antica tradizione letteraria orale, del patrimonio culturale e artistico vetero-russo (Kogan 1970: 81), influenzando la novella produzione musicale e artistica.

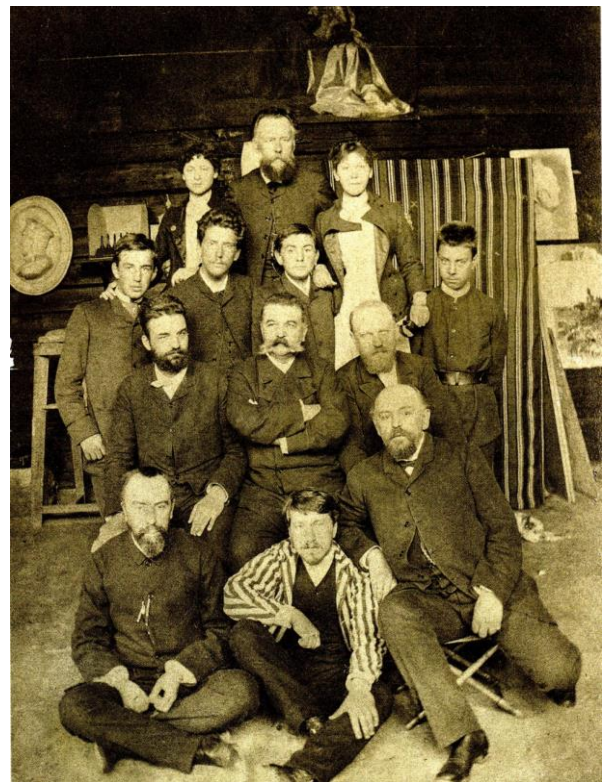


Fig. 1 Foto. Savva Mamontov tra gli artisti. ca. 1887. Abramcevo.

A tal fine egli commissionò un ciclo di quadri sui miti dell'epopea russa a Viktor Vasnevov, che entusiasmarono e ispirarono sia i pittori e i compositori contemporanei, sia gli emergenti poeti simbolisti come, ad esempio, Aleksandr Blok⁴. Il contenuto sociale, che aveva caratterizzato i dipinti realistici dei maestri



mamontoviani, appartenenti al movimento dei *Peredvižniki* (Ambulanti), fu così gradualmente abbandonato. Nacque la pittura di paesaggio lirico grazie ai dipinti di Polenov, di Isac Levitan e quella di paesaggio eroico per merito di Apollinarij Vasnevov (Bespalova 1950: 48-49; Nekljudovaja 1980: 73-82, 125-130), che aprì la strada all'arte non-figurativa e diede le basi al cosiddetto "Rinascimento russo".

La *dača* estiva di Abramcevo non poteva accogliere tutti i numerosi ospiti con famiglie. Alcuni di loro trovarono alloggio nei villaggi vicini. Dal 1881 i pittori Viktor e Apollinarij Vasnevov, il primo ideatore del moderno stile Neo-russo in pittura e l'altro appassionato d'arte e architettura vetero-russa, soggiornarono ad Achtyrka. Qui la famiglia dei mercanti Abrikosov⁵, parenti dei Kandinskij⁶, aveva una tenuta dove il giovane Vasilij in compagnia del padre vi soggiornò d'estate dal 1885 al 1895 (Aronov 2010: 84). Questa località amena, caratterizzata dal complesso monumentale di proprietà dei principi Troubetzkoy (palazzo, chiesa e porticciolo sul fiume), fu oggetto di esercitazioni pittoriche da parte dei giovani artisti mamontoviani, guidati dal maestro Polenov. Di questi studi esistono alcuni dipinti molto simili tra di loro, eseguiti tra il 1882 e il 1901, da Apollinarij Vasnevov, Levitan ma anche dal giovane Kandinskij (Gavrilovich 1993: 52-58). Dalla seconda metà del XIX secolo il villaggio di Achtyrka divenne un polo culturale musicale di un certo interesse. Nikolaj Troubetzkoy, fondatore del Conservatorio di Mosca, era solito invitare musicisti e compositori che tennero concerti nella sua villa-palazzo. Tra questi vi furono anche Petr Čajkovskij e Nikolaj Rubinštejn, amico di Savva Mamontov, come lui, convinto

sostenitore della *Mogučaja Kučka* (Il Possente Mucchietto, noto in Occidente come Gruppo dei Cinque), all'epoca disprezzata dai musicisti classici e dal pubblico aristocratico. I dilettanti del Gruppo dei Cinque componevano opere liriche basate su soggetti tratti dalla storia, dai miti e dalle fiabe patrie, per creare uno stile musicale tipicamente russo seguendo l'esempio di Michail Glinka⁷. La loro ricerca era pienamente in sintonia con quella avviata nell'ambito delle arti visive dai pittori mamontoviani, perché anch'essi cercavano di creare uno stile moderno con caratteristiche nazionali. Il desiderio ardente di tutti loro era riportare alla luce la spiritualità, tipica del popolo russo, attraverso l'arte e riconquistare quella dimensione del sacro, che il materialismo occidentale, di matrice illuminista, avevano soffocato in Russia nel corso dell'Ottocento.

Mamontov e Stanislavskij: la "verità del falso"

Dalla seconda metà dell'Ottocento la pratica delle rappresentazioni domestiche era per l'alta società un *divertissement* mondano, abituale nelle case di mercanti, aristocratici e intellettuali russi. Tale attività era così consueta che anche uno straniero, come il cantante e pittore napoletano Augusto Carelli⁸, trasferitosi dal 1893 a San Pietroburgo, ne fu attratto. Nella sua casa egli stesso organizzava spettacoli di opere liriche quali *Il Barbiere di Siviglia* di G. Rossini, *Bohème* di G. Puccini, *Thaïs* e *Werther* di J. Massenet, curandone la recitazione e l'allestimento scenografico. La passione per il teatro portò a creare piccole compagnie amatoriali in un ambito familiare allargato. Parenti e amici

s'invitavano reciprocamente nelle loro dimore, organizzando spettacoli teatrali per passare il tempo in modo da divertire grandi e piccini.

Fin dalla seconda metà degli anni Sessanta è documentata a Mosca l'attività amatoriale di due circoli artistici non ufficiali, creati presso le abitazioni di Ivan Mamontov e di Sergej Alekseev, rispettivamente padri di Savva e Kostantin Stanislavskij (Nekrasov 2018: 78).

Grazie a fonti documentarie di recente rinvenimento, tra le quali anche alcuni programmi manoscritti di messinscena domestiche, allestite tra il 1866 e il 1867, è possibile retrodatare di dieci anni l'inizio dell'attività del circolo Alekseev⁹. In un programma, datato 24 febbraio 1867, sono riportati i titoli delle opere ed elencati i nomi di tutti gli "attori", tra i quali compaiono quelli del venticinquenne Savva e del padre di Stanislavskij (all'epoca Kostantin aveva solo quattro anni) a testimoniare lo stretto legame tra le due famiglie e la loro passione per il teatro (Ivi: 78-87). I genitori del futuro regista amavano mettere in scena vaudeville e operette presso la casa di Mosca (Fig. 2) e, in seguito, nel teatrino della loro tenuta a Ljubimovka.



Fig. 2 Foto. Kostantin Alekseev (Stanislavskij), in piedi, al centro, con la sua famiglia. 1879. Mosca.

Negli stessi anni gli Sapožnikov, ricchi

imprenditori tessili, presero ad allestire spettacoli domestici e fecero costruire un piccolo teatro nella tenuta di campagna per non essere da meno degli Alekseev, loro parenti. Vera Sapožnikova (nata Alekseeva) era la zia di Stanislavskij e sua cugina Elizaveta Sapožnikova era la moglie di Savva Mamontov. Quando i due giovani si sposarono nel 1865, acquistarono una casa a Mosca in via Sadovaja-Spasskaja, non lontano dagli Alekseev, proseguendo la tradizione degli spettacoli d'intrattenimento familiare ai quali invitarono parenti e amici. La svolta avvenne nel capodanno del 1878, data ufficiale della nascita del Circolo Mamontov. Fu in quest'occasione che i pittori, i compositori, i musicisti, gli attori e i cantanti di altissimo livello, che Savva Mamontov aveva catalizzato presso di sé, si resero conto di star creando qualcosa di profondamente diverso da quanto abitualmente accadeva nei salotti della buona società moscovita. Per tutti loro l'attività teatrale andava ben oltre il mero divertimento. Il teatro rappresentava il luogo ideale d'incontro e di collaborazione artistica, dove era possibile testare l'efficacia della sperimentazione che ognuno di loro stava portando avanti nel proprio ambito. Mamontov ebbe il merito guidarli e di coordinarne le attività durante le fasi d'ideazione e di realizzazione degli spettacoli domestici, che furono a tutti gli effetti delle vere e proprie sperimentazioni sinestetiche.

Per un'intera settimana o due la casa si trasformava in laboratori teatrali e sartorie. In una delle stanze era stesa sul pavimento la tela per Vasilij Dmitrievič Polenov ed egli col suo aiutante Konstantin Korovin preparava le scenografie del suo atto [...]. Nell'altra metà della casa tagliavano, cucivano e provavano i costumi. Un po' dappertutto

ripetevano la parte, nello studio battevano il martello: costruivano la scena, mentre nella grande sala da pranzo dalla mattina alla sera non erano portati via dal tavolo il samovar e i cibi per tutti coloro che partecipavano allo spettacolo [...]. Il giorno della rappresentazione c'era la baraonda. Si era in ritardo, non si era fatto in tempo a imparare la parte; lo stesso Savva Ivanovič allestiva le scene, le illuminava, finiva di scrivere la *pièce*, faceva il regista, recitava, truccava e nonostante questo scherzava, si divertiva, ammirava, s'irritava (Stanislavskij 1959, VI: 98).

Sotto l'egida degli artisti del circolo mamontoviano ebbe inizio la formazione attoriale e registica del giovane Stanislavskij. E fu egli stesso ad attestarlo nella sua prima autobiografia, pubblicata nel 1911: «[...] ho partecipato anche agli spettacoli domestici del circolo del famoso mecenate dell'opera S.I. Mamontov. Qui la conoscenza con i pittori Polenov, Repin, Surikov, Serov, Korovin e altri, e principalmente, con lo stesso S.I. Mamontov, ha avuto per me come artista un enorme significato» (Stanislavskij 1911: 270).

Essere invitati a collaborare con questi artisti era la vera novità che il giovane Stanislavskij rileva e annota, solitamente trascurata dagli studi. Anche per quanto riguarda la famosa messinscena dell'opera comica *Mikado* di Sullivan nel 1887 (Fig. 3), l'unica a ricevere un certo successo tra quelle rappresentate a casa Alekseev, si è scelto di tramandare solo alcune informazioni relative ai preparativi della messinscena e alla recitazione. Il giovane Stanislavskij, al contrario, appuntò nel suo taccuino anche i nomi di tre personalità per lui importanti: il famoso attore Aleksandr Južin Sumbatov, da cui ricevette le lodi, lo scenografo Kostantin Korovin, ideatore di scene e costumi e Savva Mamontov: «Non fece neanche in

tempo a calare il sipario sulla prima di *Mikado* – scrisse Stanislavskij – che sulla scena apparve Savva Ivanovič Mamontov, che sorrideva felice, apparentemente emozionato: “Ben fatto!”» (Sokolova 1955: 394).



Fig. 3 Foto di scena. Kostantin Stanislavskij, in piedi al centro. Messinscena domestica dell'opera comica *Mikado* di Sullivan. 1887. Mosca.

Se si considera che due anni prima era nata l'Opera Privata e aveva subito riportato un grande successo e che Korovin non curava solo l'allestimento decorativo ma come regista-scenografo dava suggerimenti sulla recitazione agli attori, l'annotazione di Stanislavskij acquista un senso diverso. L'aver evidenziato, a conclusione dello spettacolo, l'intervento estemporaneo di Mamontov significava rilevare il peso che egli aveva avuto anche in questa messinscena. Non ci sono documenti che lo attestino, ma è noto che Mamontov agisse sempre nell'ombra. Nessuno degli spettacoli da lui curati portava la sua firma: egli non voleva apparire. In ogni caso il rilievo dato dal giovane Stanislavskij all'approvazione espressa dallo zio, ne sottolineava per lui l'importanza.

Il futuro regista fu suggestionato e influenzato dalla concezione etico-estetica di Mamontov, dalle nuove forme espressive di recitazione che rompevano

gli stampi abituali, dallo spazio scenico caratterizzato da praticabili, dall'uso emozionale della luce e, soprattutto, dalla moderna concezione registica dello spettacolo sinestetico, che trionfò con l'Opera Privata.

Nella storia del teatro russo, la personalità di Mamontov non è considerata. Tuttavia, l'Opera Privata di Mamontov è il diretto precursore del Teatro d'Arte di Mosca. Stanislavskij si è formato da Mamontov e ha partecipato agli spettacoli domestici che non erano per nulla dei semplici intrattenimenti per dilettanti. [...] [L' Opera Privata, N.d.T.] lo ha influenzato in tutto (Syrkina - Kostina 1978: 78).

Per quanto, da tempo, in Russia tutto ciò sia noto (Kogan 1970; Požarskaja 1970; Syrkina-Kostina 1978; Rossichina 1985; Paston 2003; Kuznecov 2016), la tradizione degli studi, in particolare quelli italiani, pare rimanere ancorata al vecchio mito di Stanislavskij autodidatta, che «maturò senza scuola, senza metodo alcuno. Non ebbe altri maestri che quelli osservati sui palcoscenici» (Ripellino 1974 [1965]: 27). Nei saggi e nei manuali di teatro, anche di recente pubblicazione, si continua ad avvalorare questa tesi. Si narra di come il giovane Stanislavskij fosse cresciuto con la passione del teatro nell'ambito del solo Circolo Alekseev, di come fosse stato folgorato dalla recitazione dei grandi attori del teatro Malyj di Mosca o da quella di stranieri in *tournee* in Russia (ad es. Ernesto Rossi e Tommaso Salvini), attribuendo un'importanza fondamentale per gli sviluppi del suo metodo di regia agli allestimenti accurati e alla rigida disciplina della compagnia dei Meininger. Naturalmente tutto ciò è avvallato dai documenti, ma non è più possibile ignorare quanto affermato da Stanislavskij stesso e quanto finora è stato messo in luce

sia dagli studiosi russi, sia da un'attività di ricerca a livello internazionale (Gavrilovich 1993a e 2022; Haldey 2010; Melani 2012; Shevtsova 2019), che ha pazientemente ricostruito l'ambito culturale in cui Stanislavskij si formò, traendo fuori dall' "ombra" il suo maestro: Savva Mamontov. Nei diari e nei taccuini, che Stanislavskij tenne dall'età di tredici anni fino alla fine della sua vita annotando pensieri, impressioni e osservazioni sull'arte teatrale, egli registrò le riflessioni sulla sua partecipazione come attore agli spettacoli domestici a casa Mamontov. Queste annotazioni, poco o per nulla considerate dagli studiosi occidentali rispetto al più famoso libro di memorie *My life in Art* (1924), al contrario, testimoniano l'importanza che Stanislavskij diede a tale esperienza. Il 29 dicembre 1879 egli prese parte alla prima messinscena domestica mamontoviana *Dva mira* (Due mondi) di A. Majkov, interpretando Cornelio, un giovane patrizio romano. Al suo fianco ebbe il pittore Vasilij Polenov, protagonista nel ruolo di Decio, il fotografo imperiale Rafail Levickij¹⁰ nei panni di Marcello e la soprano Marija Klimentova¹¹ nel ruolo di Lesbia: «Vasilij Dmitrevič – annotò Stanislavskij – è stato direttamente coinvolto in tutti i dettagli della produzione; egli stesso ha dipinto la scenografia! (era l'ultima scena del dramma), io stesso ho curato i costumi con mia madre e ho sistemato e ordinato gli oggetti di scena con mio padre» (Vinogradskaja 1971, I: 40). L'annotazione sul pittore Polenov che recita, dipinge scene ed è «coinvolto in tutti i dettagli della produzione» trascrive lo stupore di Stanislavskij per una pratica teatrale che non aveva mai visto prima. Questo "coinvolgimento" non fu frutto di un'improvvisa necessità, ma di un modo



di intendere il farsi dello spettacolo che Mamontov aveva inaugurato anni prima. Infatti, sebbene la messinscena di *Due Mondi* di Majkov sia considerata come il primo spettacolo del circolo mamontoviano, l'attività teatrale era stata già avviata a Roma, tra il 1872 e il 1873, presso la dimora romana dei coniugi Mamontov. Qui si costituì il primo nucleo del futuro circolo artistico, che annoverava lo storico dell'arte Adrian Prachov, lo scultore Antokol'skij e i giovani pittori Repin e Polenov, giunti in Italia per perfezionare gli studi accademici.

Riforma e innovazione: da Ostrovskij a Mamontov

La passione di Savva Mamontov per il teatro fu coltivata non solo da spettatore, ma anche da attore dilettante durante il periodo universitario, quando per la prima volta davanti a un vero pubblico calcò le scene del *Sekretarevskij Dramatičeskij Teatr'* (Teatro Drammatico "Sekretarev"¹²) presso il Circolo Amatoriale d'Arte Drammatica di Mosca.

Sul palcoscenico di questo teatro, sorto nel 1860, furono rappresentate opere che la censura zarista aveva rifiutato di mettere in scena nei Teatri Imperiali. Gli spettacoli erano dati senza autorizzazione e senza vendita dei biglietti. Qui il drammaturgo Aleksandr Ostrovskij recitò curando l'allestimento delle sue commedie, attori famosi come N. Roščin-Insarov, A. Artem, N. Muzil vi debuttarono e lo stesso Konstantin Alekseev vi recitò per la prima volta sotto lo pseudonimo di Stanislavsky (Cfr. Romanjuk [1988] 2007).

Nel 1864 fu messa in scena la tragedia *Uragano* di Ostrovskij, che vi prese parte recitando nel ruolo di Saviòl Dikòj, mentre

il giovane Savva Mamontov vi debuttò nel ruolo di Vania Kudriàs' riportando lusinghieri giudizi da parte della stampa. Nelle sue memorie¹³ Mamontov raccontò della trepidazione per questa sua prima apparizione pubblica alla severa presenza del padre, scrivendo della partecipazione di Ostrovskij come attore (Nekrasov 2018: 110 - 111). Questa notizia ha per noi una grande importanza, perché testimonia non solo il diretto contatto intercorso tra il drammaturgo e il giovane Mamontov (Fig. 4), ma spiega anche chi fu il suo mentore e che cosa egli abbia da lui ereditato per poi rielaborarlo e trasmetterlo ai suoi successori.



Fig. 4 Foto ritratto. Savva Mamontov. ca.1860-1863

Dalla prima metà dell'Ottocento e fino alla fine del secolo Ostrovskij fu una presenza costante al Teatro Malyj di Mosca, mostrando di saper coniugare il talento dello scrittore e quello dell'uomo di teatro.

Fino dagli inizi l'arte di Ostrovskij appare compiuta, in quanto arte realistica, prescindendo da considerazioni accessorie di costume o sociali, nella perfetta creazione di caratteri e nella loro rivelazione immediata senza nessuno di quei trucchi teatrali, ai quali non avevano rinunciato né Fonvizin né

Griboedev né Gogol'. [...] Al drammaturgo non faceva imbarazzo la contaminazione tra storia e fantasia: importava il conflitto psicologico che era assai moderno e accessibile ad un largo pubblico (Lo Gatto 1979 [1956]: 429, 431).

Ostrovskij non solo inaugurò il realismo nella letteratura teatrale, ma creò anche un nuovo modo di recitare, un nuovo attore e un nuovo pubblico. Per avere la possibilità di mettere in scena i suoi drammi, egli si assunse la responsabilità dell'intera produzione sia coprendone i costi, sia rivestendo il ruolo del cosiddetto "direttore amministrativo". All'epoca questa figura svolgeva solo compiti tecnico-pratici ma Ostrovskij la trasformò, perché aveva la necessità di sovrintendere quotidianamente all'allestimento dello spettacolo. Ciò determinò l'evoluzione del ruolo di direttore amministrativo in direttore artistico, al quale erano riconosciuti sia il coordinamento della messinscena in tutte le sue parti sia la cura della recitazione. Il drammaturgo lottò strenuamente contro gli stampi attoriali dell'epoca e contro lo strapotere del grande attore. Per invertire questa tendenza, egli cercò di coinvolgere tutti i membri della compagnia nella creazione della messinscena cominciando dalla lettura collettiva del proprio testo drammatico. Ostrovskij partiva dal presupposto che gli attori-dilettanti, itineranti, non dovessero sentirsi degli estranei a teatro, ma a "casa propria". Ognuno di loro doveva essere consapevole «[...] che egli formava con il teatro un tutt'uno, che era una parte indispensabile, integrante del teatro e che tutta la *troupe* componeva un'unica famiglia», «affiatata, unita e omogenea» (Ostrovskij 1952, XII: 199). Il drammaturgo s'intratteneva con i singoli attori spiegando il carattere di ciascun personaggio,

curandone la recitazione e incitandoli ad abbandonare le tecniche convenzionali e artificiose a favore di toni e gesti naturalistici. Gli attori, che interpretavano i suoi drammi, utilizzavano espressioni colloquiali (proverbi, detti, canti popolari) e indossavano i costumi tipici russi (Fig. 5). La scena era arredata con oggetti presi dalla vita quotidiana, perché l'intento del drammaturgo era far dimenticare allo spettatore di essere a teatro e di rendere credibile l'allestimento (Cfr. Ostrovskij XII, 1952: 151).

Tutto ciò che Ostrovskij sognava era sul palco: la verità della vita, una brillante collaborazione, un gruppo superbamente coordinato; in un insieme unico di attori, ognuno era un'*étoile*, ognuno aveva la propria melodia, ma tutto questo era soggetto a un piano comune (Zajceva 2015).

Per questo motivo stretta era la collaborazione anche con gli scenografi, perché Ostrovskij riteneva che la negletta scenografia fosse, al contrario, indispensabile per ricreare l'atmosfera dei luoghi dell'azione scenica. Sin dal 1873 egli ebbe al suo fianco lo scenografo Pavel Isakov (1823-1881) che, anticipando i raggiungimenti del teatro naturalista, eliminò quinte e fondali e creò sul palcoscenico dei veri e propri spaccati della vita sociale e quotidiana dell'epoca: «Isakov fu uno dei più importanti maestri del realismo sulla scena russa degli anni Settanta» (Syrkina-Kostina 1978: 74).

Come nella vita noi comprendiamo meglio le persone, se vediamo l'ambiente in cui esse vivono, così anche sulla scena un ambiente vero ci informa subito della situazione dei personaggi e fa risaltare i tipi in modo più vivo e comprensibile per il pubblico. Agli artisti le scene verisimili risultano di grande aiuto per l'interpretazione, perché forniscono loro la possibilità di situazioni e luoghi

naturali. [...] Ricordo come Šumskij¹⁴ ringraziò lo scenografo Isakov per una piccola, povera camera per il dramma *Amore tardivo*¹⁵ (Fig. 6). “Là recitare non serve” – disse costui – “là è possibile vivere. Appena entro, immediatamente trovo un tono autentico” (Ostrovskij 1952, XII: 235).



Fig. 5 Foto di scena. Ol'ga Sadovskaja nel ruolo di Anfusa e Michail Sadovskij nel ruolo di Murzaveckij nella commedia *Lupi e pecore* di A. Ostrovskij. 1893. Teatro Malyj. Mosca.

Così, venti anni prima che il naturalismo fosse inaugurato da André Antoine al Théâtre Libre di Parigi, il realismo fioriva al Teatro Malyj di Mosca grazie a Ostrovskij, che ne diffuse i principi teorici e pratici allestendo i suoi drammi anche nella sfera privata. Nel 1865 fondò l'*Artističeskij kružok* (Circolo Artistico) di Mosca con la partecipazione dello scrittore V. Odoevskij, del musicista N. Rubiņštejn e dell'attore P. Sadovskij. Questa fu la prima associazione sinestetica privata, creata da

noti artisti, che ebbe una scuola di teatro di alto livello tanto da sostituire quella imperiale (Zajceva 2015). Sul suo modello nel 1878 sorse il Circolo Mamontov e, dieci anni dopo, l'*Obščestvo iskusstva i literatura* (Associazione di arte e letteratura), fondata a Mosca dal tenore F. Komissarževskij, dal pittore F. Sollogub, dall'attore A. Fedotov e da Stanislavskij.

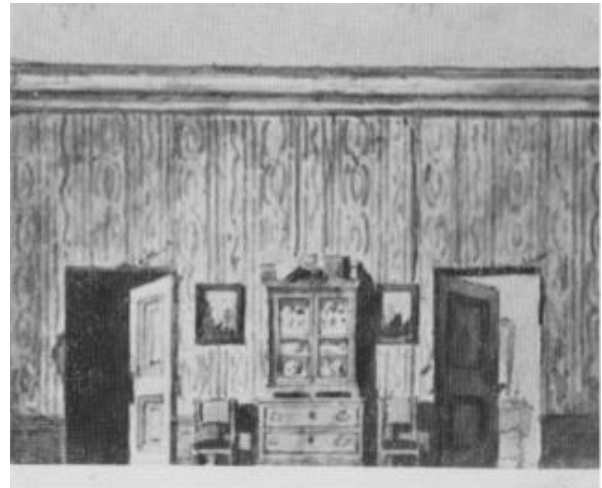


Fig. 6 Pavel Isakov. Schizzo di scena per il dramma *Amore tardivo* di A. Ostrovskij. 1873. Museo Statale Teatrale Centrale “A.A. Bachrušin”, Mosca.

L'attività teatrale a Roma

Savva Mamontov fece suoi gli insegnamenti di Ostrovskij, cominciando a sperimentarne l'efficacia durante il soggiorno a Roma tra il 1872 e il 1873. Nella sua casa si riuniva un piccolo gruppo di artisti e letterati russi che si soprannominò *Sem'ja* (Famiglia) per l'affettuosa accoglienza ricevuta dai coniugi Mamontov e per l'adesione manifesta a uno dei principi basilari dello Slavofilismo. Qui nacquero le interminabili discussioni sull'arte, sul bello e sulla missione della Russia e qui, per la prima volta, furono messi in scena singoli atti di opere liriche e drammatiche, tra le quali il

dramma *Il matrimonio* di N. Gogol' (Polenov 1948: 20). Esse furono allestite sotto la guida di Mamontov, che sceglieva i testi, li leggeva e interpretava insegnando i principi base della recitazione ai suoi amici pittori-attori (Fig. 7). Il Carnevale romano del 1873 diede loro l'occasione di divertirsi in "famiglia" disegnando e poi confezionando insieme degli abiti da diavoli e cardinali, che indossarono gioiosi partecipando alla sfilata di Via del Corso (Kogan 1970: 26). Il piacere della mascherata, l'irriverenza, il gusto per la parodia e la teatralità unirono il gruppo in quella dimensione familiare d'affetti e nella profonda condivisione degli intenti che caratterizzò tutta la loro sperimentazione teatrale e artistica successiva. In questi primi spettacoli domestici Mamontov cominciò ad applicare con originalità quanto aveva assimilato da studente-attore sotto la guida di Ostrovskij. La lettura insieme delle opere o delle partiture musicali divenne per lui punto di partenza imprescindibile per avviare la fase d'impostazione creativa della messinscena e della recitazione.



Fig. 7 Foto di scena. Messinscena domestica per *Il matrimonio* di N. Gogol'. ca. 1872-1873. Roma.

Quando i membri della comitiva degli artisti russi a Roma si ritrovarono anni dopo a festeggiare insieme il capodanno

del 1878 nella casa dei Mamontov a Mosca, si elettrizzarono all'idea di poter allestire insieme dei quadri viventi¹⁶. I partecipanti si resero conto subito che qualcosa di nuovo stava accadendo, qualcosa che li coinvolgeva profondamente e che andava di là dal mero divertimento. Per questo motivo essi stessi decretarono che quella notte di capodanno fosse assunta come la data ufficiale dell'atto di nascita del circolo mamontoviano, quando pubblicarono nel 1894 il volume giubilare *Cronika našego chudožestvennago kružka* (Cronaca del nostro circolo artistico) in occasione del quindicesimo anniversario della sua attività artistica, letteraria, musicale e teatrale. Tra coloro, che presero parte al Capodanno 1878 dai Mamontov, vi fu anche il quattordicenne Kostantin Stanislavsky, che debuttò come Oloferne nel quadro vivente *Judif' i Olofern* (Giuditta e Oloferne). «La casa di Mamontov era sulla Sadovaja, non lontano da *Krasnye Vorota* (Porta Rossa)¹⁷ e da noi. Era un paradiso per giovani artisti di talento, scultori, artisti, musicisti, cantanti, ballerini. Mamontov era interessato a tutte le arti e le capiva» (Stanislavskij I, 1954: 84).

Savva Mamontov drammaturgo

In Russia non è mai stata avviata una sistematica raccolta e organizzazione di documenti e materiali relativi a Mamontov: tutto è sparso in fondi di diverse istituzioni. Non esiste né un archivio unico, né un epistolario, né un catalogo ragionato delle sue opere letterarie, teatrali, artistiche, fotografiche. Pertanto, la metodologia di ricerca deve valersi dell'analisi incrociata delle fonti e della ricostruzione storica mediante l'acquisizione e comparazione dei



documenti e dei materiali rinvenuti finora. Per quanto riguarda l'attività drammaturgica Mamontov compose tragedie bibliche, commedie e vaudeville. Alcune di queste opere sono andate disperse, anche se ne conosciamo il titolo, la data di creazione e quella della rappresentazione. Ne esistono altre in forma di manoscritto e di dattiloscritto che sono tuttora conservate presso il RGALI di Mosca.

Mamontov scrisse queste opere di getto, per metterle subito in scena senza nessuna velleità letteraria. Tra esse ricordiamo *Iosif*, racconto biblico in forma di tragedia (1880); *Camorra*, commedia in due atti con canto (1881); *Vedy e Myslete*, vaudeville (1882); *La rosa scarlatta*, dramma romantico-fiabesco (1883); *Il turbante nero. Un fatto di sangue*, vaudeville (1884); *Vicino all'Arte*, commedia in due atti (1894); *La scarpetta magica*, dramma romantico-fiabesco (ca. 1888); *Re Saul*, tragedia biblica (1890); *Nel Caucaso*, dramma (1891). A ciò bisogna aggiungere sia i libretti delle opere liriche, che sono trasposizioni in versi dei suoi drammi come, ad esempio, *La rosa scarlatta* (1886) e *La collana* (1900) su musiche di N. Krotkov; sia le traduzioni in russo dei libretti di opere straniere come, ad esempio, quello di G. Giacosa e L. Illica per *La bohème* di G. Puccini, che per primo nel 1887 mise in scena in Russia e quello di L. Illica per *Iris* di P. Mascagni, pubblicato nel 1912.

Mamontov cominciò a prendere consapevolezza del valore dei suoi scritti solo dopo la calda accoglienza ricevuta dal pubblico alle loro rappresentazioni, curandone di alcuni la pubblicazione tra il 1886 e il 1900. Il fine di queste scritture sceniche era divertire e divertirsi,

prendendo in giro se stessi, ridendo dei propri difetti come del proprio estro creativo. Il soggetto del primo vaudeville, *Vedy e Myslete*¹⁸, ad esempio, che Mamontov compose nel 1882 per festeggiare il fidanzamento di un suo parente, era una parodia di sé e dei membri del circolo. I personaggi portavano i nomi degli artisti, che interpretarono ognuno il proprio ruolo: Polenov fu recitato dal pittore Vasilij Polenov, Vasnecov dal pittore Viktor Vasnecov e così via. Ridere di se stessi e di quanto di più sacro c'era per loro, l'Arte, ebbe lo scopo di creare nella famiglia artistica un dialogo schietto e costruttivo che dette presto i suoi frutti.

La storica dell'arte Eleonora Paston cercò per la prima volta di organizzare per generi il *corpus* degli scritti teatrali di Mamontov comprendendo anche il valore di innovazione sia letteraria sia scenica. Partendo dal desiderio di superare il materialismo illuminista e positivista, che gravava nella vita quotidiana e in ogni espressione artistica soggetta al realismo, Mamontov introdusse nelle sue opere elementi innovativi volti a trasportare la narrazione in una dimensione fiabesca, onirica e simbolica. L'adesione al pensiero del filosofo Vladimir Solov'ëv (1853-1900), il primo simbolista russo, pose le basi della sua visione etica ed estetica che egli diffuse negli scritti e nella pratica teatrale.

Il principio del pensiero di Solov'ëv è il concetto di *Bogočelovečestvo* (Divinumanità), un neologismo sul quale il filosofo, partendo da scritti biblici e patristici, fondò la sua concezione cristologica unitaria tra Dio, umanità e cosmo. La Divinumanità aveva come fine quello di unire Infinito e finito, Oriente e Occidente, anima e corpo attraverso il

superamento dell'atteggiamento passivo e contemplativo dell'essere umano mediante una "attiva azione divina".

L'umanità deve non contemplare la divinità, ma rendere se stessa divina. In modo conforme a ciò, la nuova religione non può essere solo una passiva venerazione di Dio, o adorazione, ma deve diventare un'attiva azione divina, cioè un'azione insieme della divinità e dell'umanità, per la ricreazione di quest'ultima da carnale e naturale in spirituale e divina (Solov'ëv 1998: 97).

Mamontov impostò la sua concezione etica, estetica e teatrale sulla visione di Solov'ëv: trasfigurare se stesso e il mondo che ci circonda grazie al proprio lavoro creativo di ascesi interiore, di spiritualizzazione, trasfigurazione del corpo/materia fino a identificarsi con la propria parte divina. Il metodo di recitazione di Mamontov, che illustreremo più avanti, si fondava su questo principio, presente in modi diversi anche nei suoi scritti teatrali. La fiaba-dramma *La rosa scarlatta* che ha per soggetto la fiaba russa *Alen'kij cvetoček* (Il fiore scarlatto), trasposta da Mamontov in un romantico scenario spagnolo, fu la prima opera teatrale simbolista che, rappresentata il 19 gennaio 1883 nella casa di via Spasskaja Sadovaja e il 20 marzo 1886 in forma lirica all'Opera Privata, suscitò l'entusiasmo del pubblico. Per quanto oggi la fiaba-dramma di Mamontov non sia più ricordata, all'epoca ebbe un grande successo tanto che, quando nel 1904 si formò a Saratov il primo movimento di pittura simbolista russa, i pittori lo denominarono *La rosa scarlatta* proprio in riferimento al contenuto del dramma e in segno di riconoscimento nei confronti del suo autore.

La drammaturgia di Mamontov fece presa sul pubblico dell'epoca, perché era del

tutto in controtendenza per contenuto e stile. L'uso della composizione in versi in un'opera teatrale nella quale è incastonato il canto, l'irriverenza nei confronti degli schemi recitativi abituali, l'irruzione della teatralità, della satira nei drammi e nelle tragedie bibliche è da considerarsi come nucleo primigenio del teatro russo dei primi del Novecento. Alcune delle sue opere di successo ebbero una vasta eco che si protrasse anche nel periodo sovietico sotto l'imposto silenzio e il disinteresse da parte degli studiosi di teatro. Ciò fu messo in luce dalla Paston che dimostrò l'influenza esercitata dalla scrittura teatrale di Mamontov su una personalità come Vladimir Majakovskij. Il famoso letterato sovietico prese a prestito per il suo dramma *Banja* (Il bagno, 1930) dal libretto di *Camorra* sia alcuni versi copiandoli, sia il trucco dell'onomatopea per il discorso del turista anglosassone (Lord), che Mamontov aveva ideato mettendo insieme parole, dal suono inglese, ma prive di significato. Ad attirare l'attenzione del poeta sovietico fu anche l'altro elemento fondante della teatralità dei drammi mamontoviani: il *kapustnik*. Questo elemento scherzoso, parodico, buffonesco fu definito dalla Paston come il nucleo della drammaturgia mamontoviana, dal quale essa traeva origine e si sviluppava contaminando anche opere dal soggetto serio e dalla trama complessa.

Il *kapustnik* è presente anche nei drammi che non si possono paragonare a questo genere. Essi sono di due tipi. I primi sono vaudeville "seri", come *Okolo iskusstva* (Vicino all'arte) e *Camorra* (certamente, in questa categoria può rientrare il vaudeville *Na Kavkaz* [Nel Caucaso] che non è giunto fino a noi). Essi hanno un soggetto complesso. In essi ci sono buffonate, comprensibili solo ai membri del gruppo e, sebbene *Camorra*¹⁹ sia stata allestita in seguito al Teatro Mariinskij e abbia



esercitato, evidentemente, in qualche modo un'influenza sul commediografo V. Majakovskij, essa ebbe il suo significato chiaro soprattutto per i membri del circolo (questo lo sappiamo da una lettera di Polenov²⁰), essendo collegata alle impressioni riportate dai viaggi in Italia (Paston 2003: 323).

Il termine *kapustnik*, che deriva dal tradizionale pasto pasquale russo a base di cavolo (*kapusta*), fu coniato nel diciannovesimo secolo in Russia per denominare le scenette divertenti che gli attori improvvisavano nel periodo della Quaresima, quando gli spettacoli pubblici erano vietati. Fu la storica dell'arte Dora Kogan che, ricostruendo filologicamente tutta l'attività del circolo mamontoviano, definì per prima le messinscene domestiche delle opere di Mamontov come *kapustniki* (Kogan 1970: 96-97) perché nascevano "all'improvvisa".

Le prove insieme alla composizione, finita di scrivere inseguendo di corsa la messinscena del pezzo, insieme alla creazione delle scene e alla cucitura dei costumi, il ritmo folle, la "brachigrafia", l'improvvisazione erano ciò, che tanto adorava Savva Ivanovič [...] questo turbine festivo, questo tornado (Kogan 1970: 87).

Nell'ambito degli studi teatrali i *kapustniki* sono noti perché li nominò Stanislavskij nelle sue memorie per raccontare le scenette improvvisate, con le quali gli attori del Teatro d'Arte amavano divertirsi. Il primo *kapustnik* del Teatro d'Arte fu organizzato da Stanislavskij il 4 marzo 1899 nei locali del Club di Caccia di Mosca (Vinogradskaja I, 1971: 110) e altri ne sono documentati in occasione del Capodanno del 1903 e del 1904.

Queste serate di burla e di parodie d'altri generi scenici ricorrono spesso nella storia

del Teatro d'Arte col nome di *kapustniki*. [...] Stanislavskij e i suoi vicari adoravano le bagatelle teatrali, le imitazioni, le celie, - e anche ad esse si applicarono con il consueto puntiglio. Questi *kapustniki* diedero origine al cabaret 'Il Pipistrello' (*Letuščaja Myš'*), che si aprì il 29 febbraio 1908 [...] circolo intimo, angolo di riposo e di svago per gli attori del Teatro d'Arte (Ripellino 1974 [1965]: 192).

Il piacere per l'improvvisazione, la parodia e la teatralità fu sempre vivo in Stanislavskij, che per tutta la vita continuò a collegarlo con l'esperienza fatta dallo zio e agli artisti del suo circolo.

Nel 1926 Stanislavskij, acclamato regista del realismo sovietico, propose al vecchio regista-scenografo mamontoviano Aleksandr Golovin di mettere in scena *Le nozze di Figaro* di Beaumarchais perché solo costui avrebbe potuto creare uno «spettacolo spumeggiante come lo champagne» (Gusarova 2003: 42). A Stanislavskij mancava la «musica per gli occhi»²¹ di scene e costumi dell'Opera Privata, mancava la teatralità degli spettacoli mamontoviani.

Le innovazioni di Mamontov regista

Nella sua visione del teatro come una sorta di "mondo alla rovescia", governato dalla teatralità e sottoposto alle categorie proprie del Carnevale, Mamontov aveva stravolto tutte le consuetudini dell'epoca. Essendo egli stesso un drammaturgo e librettista, sentì la necessità di dare all'allestimento di un'opera teatrale quel significato poetico, che veniva svilito nella sciatta traduzione delle didascalie sceniche da parte di mestieranti e non di autentici artisti.

Nell'opera non c'è bisogno - diceva Mamontov-, come nel dramma, di minuti particolari; bisogna ricordare che musica e

canto occupano qui un posto primario; ciò nonostante questo non significa “un concerto in costume con lo sfondo di decorazioni sceniche”. La recitazione degli attori deve essere sempre all'altezza della messinscena (Škafer 1936: 154).

Il suo fine era portare in scena uno spettacolo teatrale costruito su un progetto registico unitario, fondato sulla sua concezione etica ed estetica e su principi innovativi sia per quanto riguarda la recitazione, sia per l'allestimento dello spazio scenico. Per questo motivo decise di fondare nel 1885 l'Opera Privata portando, senza soluzione di continuità, la sperimentazione avviata nell'ambito domestico in una vera impresa teatrale. Mamontov, quale moderno regista teatrale, cercò di armonizzare ogni elemento costituente dello spettacolo - recitazione, musica, colore, scenografia, trucco e illuminotecnica - in modo da ottenere il più alto effetto unitario (Stanislavskij 1959, VI: 98). Per raggiungere questo obiettivo l'intero collettivo artistico doveva essere coinvolto in tutte le fasi della creazione dello spettacolo, cominciando dalla lettura insieme del testo e della partitura musicale. Ai pittori-scenografi era richiesta la conoscenza della musica, così come agli attori-cantanti competenze in disegno, pittura o scultura. Ciò determinò il primo principio innovativo: *l'interscambiabilità dei ruoli*.

Buttando all'aria le rigide assegnazioni dei ruoli per competenze, già nel corso della sperimentazione domestica Mamontov convinse anche i pittori più restii a recitare, perché il pittore-scenografo avrebbe potuto comprendere meglio le esigenze dell'attore solo calandosi nei suoi panni. I figurini dei costumi si trasformarono così in una vera e propria interpretazione grafica della parte,

dove erano riportate precise indicazioni sul trucco, sulla posa e sull'indole del personaggio raffigurato.

Il costume divenne funzionale ai movimenti dell'attore ma anche coordinato espressivamente e stilisticamente alle scene dipinte. D'altro canto, Mamontov invitò gli attori e i cantanti ad acquisire le tecniche artistiche. Il basso Fedor Šaljapin, ad esempio, sapeva scolpire e disegnare. In questo modo fu incentivato lo studio delle corrispondenze tra le arti visive, musicali e performative in cui eccelsero il pittore Vrubel' e il compositore Rimskij-Korsakov. Da ciò derivò un altro degli elementi innovativi della concezione registica di Mamontov: *la poliedricità delle competenze*.

Vasilij Polenov, che conosceva la musica, sapeva cantare e recitare oltre a disegnare e a dipingere, incarnò per primo tale figura poliedrica. Fin dal 1881 egli aveva dimostrato di essere in grado di affiancare e di sostituire Mamontov durante i periodi di assenza, sovrintendendo tutte le fasi di realizzazione della produzione teatrale, compresa la recitazione. Fu così che Mamontov assegnò a Polenov un ruolo che prima non esisteva: quello dello *so-regisser spektaklia* (co-regista dello spettacolo) o regista-scenografo, basato sulla poliedricità delle competenze nell'ambito delle arti visive, performative, letterarie, musicali e dell'illuminotecnica. Sotto la guida di Polenov e poi di Viktor Vasnevov, che furono i primi due maestri registi-scenografi, si formarono a questo ruolo i loro giovani allievi.

Furono costoro i registi-scenografi che, tra il 1898 e i primi anni dieci del Novecento, ebbero il merito di riformare la scena dei Teatri Imperiali, così come quella del Teatro d'Arte di Mosca, diffondendo i risultati della sperimentazione dello spettacolo di regia mamontoviano.



Per quanto riguarda l'allestimento scenico Mamontov prese le distanze dal realismo, inaugurato nel 1873 dallo scenografo Pavel Isakov al Teatro Malyj di Mosca, riagganciandosi per molti versi alle prime messinscene di tragedie e opere liriche russe del decennio precedente. In particolare, è possibile individuare una sorta di continuità e sviluppo con le ricerche artistiche e storiche sull'antica architettura russa nelle province di Novgorod e Pskov, condotte da Ivan Gornostaev²² tra il 1858 e il 1859. Il risultato dei viaggi esplorativi di Gornostaev furono una serie di acquarelli, disegni e misurazioni di edifici antichi che l'artista pubblicò in articoli scientifici e poi utilizzò per creare scene e costumi di drammi e tragedie a carattere nazionale²³.

Da ciò ebbero origine tutte le successive spedizioni alla ricerca di materiale utile all'ambientazione scenica, la prima delle quali fu organizzata da Mamontov e Vasnevov nel 1882. Essi si spinsero fino al protettorato di Tula per cercare oggetti dell'artigianato popolare, elementi decorativi e architettonici, stoffe ricamate che funsero da modello alla creazione in stile neo-russo di costumi, accessori ed elementi della decorazione scenografico-architettonica per la fiaba-dramma *La fanciulla di neve* di Ostrovskij. Nella narrazione della storia del teatro russo l'idea di queste spedizioni di ricerca fu attribuita immeritabilmente a Stanislavskij. L'innovazione nella creazione di uno spazio scenico fu per opera di Polenov, che introdusse l'uso di un «unico fondale di stoffa in sostituzione parziale o totale delle scenografie» (Golovin 1940: 8). Secondo Polenov, un "unico fondale dipinto" permetteva di preservare la libertà d'espressione e l'unità del progetto generale dell'artista nella composizione

scenica (Požarskaja 1970: 53-54). Il fondale unico, inaugurato negli spettacoli domestici mamontoviani nel 1882, fu utilizzato in seguito sia nelle messinscene del suo allievo, Kostantin Korovin, all'Opera Privata e ai Teatri Imperiali, sia nella sperimentazione simbolista del Teatro Studio a Mosca e sia in quella dei Ballets Russes. Per rendere funzionale lo spazio scenico alla recitazione dell'attore, Polenov progettò degli elementi praticabili (scale, rilievi, piani sfalsati), documentati negli schizzi di scena fin dal 1880. In essi il regista-scenografo diede precise indicazioni circa la loro posizione, così come predispose la disposizione delle luci indicando le fonti e gli effetti illuminotecnici (Fig. 8).

Per la prima volta la luce fu utilizzata come componente espressiva, poetico-ritmica dello spettacolo. In questo modo Polenov contribuì a creare la partitura registica dello spettacolo nella fase preliminare dell'ideazione scenica.



Fig. 8 Vasilij Polenov, Schizzo di scena per la fiaba-dramma *La rosa scarlatta* di S. Mamontov. 1883. Messinscena domestica. Mosca.

Il coro e il corpo di ballo

La lotta che Mamontov intraprese contro alcune convenzioni recitative ben radicate in teatro e contro la statuaria presenza del coro sulla scena operistica lo portò nei

primi anni Novanta del XIX secolo a raggiungimenti inusitati: basti pensare alla decisione di porre il *coro di schiena* agli spettatori oppure di farlo muovere come “folla viva” sul palcoscenico: «Mi serve una folla, il movimento del popolo, l’ambientazione e non un coro di cantanti; ne ho abbastanza dell’immobilità, bisogna cercare di ottenere una scena reale, viva, espressiva!» (Škafer 1936: 154). Per questo motivo egli decise di caratterizzare ogni singolo membro del coro, che si distingueva dagli altri sia nel costume, sia nei gesti. Le posture e le movenze dovevano essere espressive e naturali nei modi.

Per rompere ulteriormente l’immobilità del recitativo del coro e vivificare la scena, Mamontov introdusse il *corpo di ballo*. La decisione di far irrompere i danzatori nel bel mezzo di una scena di un’opera lirica non discese dal concetto wagneriano di *Gesamtkunstwerk* (Opera d’arte totale), cui probabilmente Mamontov si è ispirato nella creazione dello spettacolo sinestetico. Nel suo saggio *Oper und Drama* (Opera e Dramma, 1851) Wagner espone l’idea dell’unione fra le tre “arti sorelle” (musica, danza e poesia), ognuna libera di esprimersi con le sue peculiarità pur essendo subordinate a un unico progetto scenico.

Nella pratica teatrale dell’Opera Privata l’unione wagneriana delle arti fu soppiantata dal principio sinestetico delle corrispondenze, utilizzato da Mamontov per escogitare nuove soluzioni registiche come accadde per la messinscena di *Sadko* di Rimskij-Korsakov (1897).

Eccezionale fu la scena *Il regno sottomarino*: Korovin e Mamontov si servirono per rendere l’illusione della profondità oscillante del mare di un efficace espediente, adottando per la danza collettiva del regno marino nella

scena delle nozze di Sadko e Volchova la cosiddetta serpentina. Le figure dei danzatori si disposero su piani diversi della scena, le pieghe dei tessuti di seta, mosse dal vento, s’illuminavano con effetto sotto la luce dei proiettori e ai loro raggi si rifrangevano acquistando magnifici toni (Požarskaja 1970: 58).

L’idea geniale di Mamontov, che è tutta nello spirito del *kapustnik* e per questo assolutamente lontana dalla concezione wagneriana, fu aver portato nella messinscena di opera teatrale alta, qual è quella lirica, la *Danse serpentine* di Fuller. Naturalmente questa commistione di generi fece scandalo e gli fu rimproverata, senza negargli l’efficacia del procedimento registico per l’effetto desiderato che produsse sul pubblico.

Lo spettatore co-autore

Nella dimensione rituale ed ecumenica di quel teatro delle origini, che Mamontov volle recuperare e ricreare, lo spettatore-membro della comunità artistica ebbe il ruolo dell’inconsapevole co-fautore dello spettacolo teatrale. Questa concezione rituale e slavofilista del teatro inteso come comunità familiare e spirituale, nella quale tutti i partecipanti, anche gli inservienti, erano da considerare parte integrante della compagnia e funzionali alla realizzazione dell’evento teatrale, fu alla base di molti esperimenti successivi. Si fondarono su questo principio il Teatro Drammatico (1904-1908) di Vera Kommissarževskaja e il Primo Studio di Mosca (1912-1914) sotto la direzione di Leopold Suleržickij, che nel 1912 creò in Crimea con l’aiuto di Stanislavskij la colonia estiva degli attori del Teatro d’Arte. Suleržickij desiderava creare una comunità teatrale evangelica, in



cui gli spettatori erano invitati a familiarizzare con gli attori della compagnia prima dell'evento teatrale (Stanislavskij 1952: 426-428).

Tale concezione, che idealmente trasformava lo *spettatore* in *co-autore* dell'opera nel suo farsi, fu talmente radicata nel circolo mamontoviano che la ritroviamo in un'affermazione di Kandinskij nella sua autobiografia *Rückblicke* del 1913: «Per tanti anni ho cercato con tutte le mie forze di trovare il sistema, la tecnica d'introdurre lo spettatore nel quadro in modo che diventasse parte di esso. Qualche volta mi è riuscito. L'ho visto sul volto di alcuni spettatori» (Kandinsky 1980: 21). «Introdurre lo spettatore nel quadro» significava portarlo dentro la creazione ideata dal pittore.

Kandinskij non desunse questo concetto teoricamente, ma lo sperimentò come spettatore degli allestimenti mamontoviani che lo «introducevano» metaforicamente nella scena dipinta e agita. Il coinvolgimento del pubblico nel farsi dello spettacolo diventò una delle linee guida della ricerca teatrale del Novecento.

Il metodo di recitazione mamontoviano

Da giovane Mamontov si formò come attore sotto la guida di Ostrovskij, ma ebbe anche una buona formazione da cantante lirico a Milano. Vi si era recato su richiesta del padre per apprendere l'arte della seta, ma i suoi interessi artistici l'avevano portato a frequentare il Teatro alla Scala e a prendere lezioni di canto. Fece un provino e ottenne una scrittura. La sua carriera canora però fu bloccata sia dal divieto paterno, sia dal rifiuto dei futuri suoceri Saponžikov di concedere in sposa la loro

figlia Elizaveta a un artista in erba. Diventato un magnate della finanza dopo la morte del padre, Mamontov si sentì libero di ritagliarsi del tempo per dedicarsi al teatro con le competenze acquisite. Le interpretazioni di Mamontov, attore, cantante e personaggio delle sue *pièce*, messe in scena nella casa di Mosca e nella tenuta di Abramcevo, non sono state finora oggetto di alcuno studio approfondito. Sul palcoscenico domestico Mamontov si esibì recitando in drammi e opere liriche di vari autori stranieri e russi, ad esempio, nel ruolo dello Zar Berendej in *La fanciulla di neve* di Ostrovskij nel 1882, e come cantante basso, ad esempio, nel ruolo di Mefistofele nel *Faust* di Gounod nel 1883 interpretando anche i personaggi delle proprie opere. Nel giugno del 1881 Mamontov mise in scena la sua commedia *Camorra* ad Abramcevo recitando nel ruolo di Antonio e cantando un assolo, mentre Polenov interpretò quello di Pana Geronimo e il giovane pittore Valentin Serov quello di Antonio Fieramosca. Nel gennaio 1884 fu rappresentata l'opera lirica *La rosa scarlatta* e Mamontov si esibì nel ruolo del protagonista Ben Said «[...] davanti ad un pubblico di più di cento persone, tutta la Mosca musicale che conta era presente» (Polenov 1948: 200). Sempre nello stesso anno, ad agosto, presso la tenuta estiva fu messo in scena il vaudeville *Il turbante nero. Un fatto di sangue* (Fig. 9), in cui Mamontov derise se stesso e i suoi difetti recitando nel ruolo del protagonista Khan Namyk.

Era il tentativo di satira, ma provocatoriamente in forma di spettacolo privo di contenuto, di una sciocchezza, piena d'attrattiva che forniva il pretesto per gli scherzi, per l'umorismo, e soprattutto per una totale liberazione interiore, per l'interpretazione e l'immedesimazione. Un

tale spettacolo, s'intende, era impensabile dieci anni prima. Esso aveva un carattere programmatico. In *Il turbante nero* in modo particolare si comprese che le idee di propaganda della cultura nel senso abituale di questo termine non erano le sole che ispiravano i membri del circolo nei loro esperimenti teatrali. La messinscena di questa *pièce*, come anche delle altre, simili a essa, composte al volo da Savva Ivanovič, fu in suo omaggio denominata "eterna teatralità" (Kogan 1970: 97).



Fig. 9 Foto di scena. Messinscena domestica del vaudeville *Il turbante nero. Un fatto di sangue* di S. Mamontov. 1884. Abramcevo.

Questa "eterna teatralità" ha sempre appassionato e contraddistinto Mamontov, facendolo emergere come un protagonista della scena teatrale di fine XIX secolo. La sua concezione teatrale, che ingloba e sorpassa il naturalismo e il simbolismo proprio grazie alla magia della "eterna teatralità", fu alla base della sperimentazione registica del teatro dell'avanguardia.

Già nel 1881 nella commedia *Camorra*, come sopra evidenziato dalla Paston, Mamontov introdusse l'onomatopea per simulare la parlata in inglese del Lord. Questo mezzo recitativo comico, definito "onomatopea" dalla storica dell'arte, in realtà, è conosciuto in teatro con il termine *grammelot*. Utilizzato dai giullari nelle piazze e nelle corti medievali e in seguito dai comici della Commedia dell'Arte con

l'intento di fare satira e parodiare, il *grammelot* cadde in disuso nel teatro borghese ottocentesco. Mamontov riscoprì questo linguaggio teatrale e lo introdusse nella sua produzione letteraria teatrale e nella pratica recitativa delle messinscene domestiche. Dando valore alle potenzialità del linguaggio non-verbale e del *nonsense*, l'autore si liberò dalle trappole della "parola" per esaltare la gestualità, la pantomima e l'improvvisazione.

Così facendo, egli superò di un balzo la sua epoca prefigurando e anticipando i raggiungimenti della sperimentazione teatrale di Evgenij Vachtangov, Vsevolod Mejerchol'd e Aleksandr Tairov, registi sovietici dell'avanguardia del primo Novecento.

Altro elemento rilevatore delle doti visionarie di Mamontov fu il *teatro dell'infanzia*.

Il teatro dell'infanzia occupava un posto particolare nell'estetica mamontoviana. Questi spettacoli dei bambini avevano un fascino particolare anche per gli adulti. Essi apparivano come l'incarnazione stessa della spontaneità e la sua personificazione. Appositamente per i bambini Savva Ivanovič compose la tragedia *Iosif* tratta da un soggetto biblico. I ruoli furono interpretati dai figli di Repin e dei Mamontov. Bisognava vedere queste commoventi personcine, vestite d'abiti orientali, le espressioni di furbizia, perfidia o lealtà, abnegazione, bontà d'animo su quei visetti da bambino! (Kogan 1970: 99).

Basandosi sul principio slavofilista, Mamontov sostenne che anche i piccoli membri della "famiglia-artistica" avevano il diritto di dividerne le attività e che il teatro era un gioco serio e istruttivo. Naturalmente nella sua visione del teatro come "mondo alla rovescia", dove tutto è



possibile, egli decise di scrivere e far recitare la tragedia biblica *Giuseppe* ai bambini per mostrare agli adulti quale spontaneità recitativa richiedesse loro.

In tutti i giochi dell'infanzia l'immaginazione prende il sopravvento proiettando i bambini in un'altra dimensione altrettanto vera e concreta come quella reale: essi sono e non interpretano un personaggio immaginario. Spontaneità, teatralità, pantomima, gestualità furono alla base del nuovo metodo di recitazione di Mamontov che, per essere appreso dagli adulti, dai cantanti e dagli attori professionisti, aveva bisogno di essere supportato da un insegnamento efficace e convincente. Per questo motivo egli guidò pazientemente gli attori e, in modo particolare, Fedor Šaljapin che comprese e assimilò il suo metodo portandolo a livello di eccellenza.

Ispirandosi al concetto di Divinumanità di Solov'ëv, Mamontov guidò l'attore attraverso un graduale processo di trasformazione interiore ed esteriore. Grazie al suo metodo l'artista sarebbe giunto a identificare la propria parte divina con l'essenza spirituale dell'astratta immagine letteraria, tanto da farla vivere sulla scena trasfigurando il proprio corpo/materia. In questo modo l'attore avrebbe incarnato il personaggio immaginario e dato vita all' *obraz* (immagine scenica concreta).

Vladimir Losskij²⁴, uno degli allievi della scuola di regia dell'Opera Privata, ricordava che per prima cosa Mamontov mostrava al cantante una raccolta di illustrazioni di opere pittoriche e scultoree che riproducevano il personaggio immaginario. Queste immagini dipinte e scolpite erano definite da Mamontov *immagini cristallizzate* perché immutabili

nella fissità di una postura o di un'azione come "congelata" per sempre. Il regista guidava il cantante nell'analisi e nella comparazione delle pitture e sculture, in modo che comprendesse come l'originale interpretazione di un artista rispetto a quella di un altro si esprimesse nei dettagli stilistici. Così facendo, il personaggio della *fabula* del libretto di un'opera lirica, che viveva solo nella mente del cantante, cominciava ad acquisire la fisionomia di una persona reale. Mediante un'accurata osservazione delle immagini il cantante riusciva a cogliere e a memorizzare pose e gesti utili alla sua successiva, originale, creazione.

Mamontov invitava i cantanti a praticare disegno, grafica e scultura sotto la guida dei pittori del suo circolo in modo tale, che l'attore fosse in grado di materializzare autonomamente l'immagine scenica formata nella sua mente. Fedor Šaljapin, ad esempio, eseguì molti disegni e caricature, che testimoniano tuttora come egli abbia cercato di "visualizzare" i tratti somatici e le caratteristiche più recondite dell'animo del suo personaggio. Nella creazione dell'aspetto esteriore il cantante era coadiuvato anche dai registi-scenografi che davano suggerimenti su trucco, pose e visualizzavano altre caratteristiche psicologiche grazie agli schizzi del costume.

Nella fase successiva, come insegnava Mamontov, l'immagine letteraria astratta e cristallizzata si trasformava in *obraz* (immagine scenica concreta) ed egli stesso mostrava agli attori come crearla sulla scena dando dimostrazioni pratiche e curando fin nelle sfumature le caratteristiche esteriori e psicologiche dell'immagine scenica (Rossichina 1985: 50). Seguendo il metodo mamontoviano, Šaljapin riuscì a sviluppare quel graduale

processo di trasformazione di sé nell'*obraz*, per il quale divenne famoso come il "Maestro della Reincarnazione" (Fig. 10 e 11).

La scuola di regia dell'Opera Privata

Consapevole dell'apporto dato alla riforma teatrale, Mamontov pensò di affiancare all'Opera Privata anche una scuola per formare i registi d'opera sotto la sua guida, in modo da trasmettere il suo metodo di recitazione e di regia dello spettacolo nel solco della sua concezione etico-estetica (Rossichina 1985: 50). Stanislavsky conosceva bene questo metodo e molte delle tecniche inventate da Mamontov. La musicologa Rossichina affermò che, ad esempio: «ciò che Stanislavsky chiamò in seguito *slovesnyi deistvo* (azione verbale) dell'attore, volta a rivelare il contenuto figurativo non solo delle frasi, ma anche dei singoli suoni del testo della parte lirica, era già presente nel lavoro fatto da Mamontov con i cantanti professionisti» (1985: 52). Fu grazie a questo metodo, che Šaljapin acquisì una piena padronanza nel modellare immagini dal vocalizzo e fraseggio.

Gli allievi registi di Mamontov (ad es. Vladimir Losskij, Vasilij Škafer) e gli scenografi del suo circolo la diffusero sia nei Teatri Imperiali sia in quelli privati, congiungendo la sperimentazione sinestetica di fine Ottocento con quella dell'avanguardia storica.

L'eredità mamontoviana passò direttamente al nipote, Konstantin Stanislavskij: dalla concezione registica alle dimostrazioni improvvisate, dalla lotta ai cliché alle spedizioni per ricercare i materiali, dall'idea del collettivo artistico al teatro accessibile a tutti, dalla recitazione

spontanea fino all'idea della *slovesnoye deystviye* (azione verbale), che egli desunse dal lavoro di Mamontov con i cantanti professionisti.

Savva Mamontov ebbe modo di trasmettere il suo metodo anche a Vsevolod Mejerchol'd durante la sperimentazione simbolista al Teatro-Studio (1904-1905), com'è ricostruibile sulla base dei quaderni del regista di Penza (Gavrilovich 2022). Le "tracce" dell'influenza del lavoro svolto presso l'Opera Privata sono documentate anche dalla musicologa americana Olga Haldey che mette in evidenza il contributo diretto nella pratica teatrale e nella teorizzazione del teatro convenzionale (2010: 199-200). Grazie alle sue molteplici competenze Mamontov fu in grado di sovrintendere e di creare quell'unità, che era alla base dello spettacolo sinestetico dell'Opera Privata e che fece di lui il primo, moderno regista teatrale in Russia (Hadley 2010: 132-143). Nel 2016 lo storico del teatro, Nikolaj Kuznecov, per la prima volta ebbe il coraggio di pubblicare un articolo sull'ostracismo politico e ideologico da parte degli studiosi di teatro nei confronti dell'attività artistica e teatrale di Mamontov. L'indignazione dell'autore per quanto accaduto, narrata con supporto di fonti e documenti, si trasforma in una ferma presa di posizione e nell'aperta richiesta ai suoi colleghi di prendersi le proprie responsabilità e di avviare il processo di revisione storica: «La falsa tradizione di considerare S.I. Mamontov solo come un mecenate delle arti, che si è sviluppata sia nei circoli accademici ufficiali che teatrali, ci spinge ora a insistere sul ripristino della giustizia storica compensando l'attuale perdita storica ed estetica» (Kuznecov 2016: 20).



Fig. 10 Valetin Serov. *Oloferne*. Figurino con costume e trucco per l'opera *Judif* di A. Serov. Opera Privata di Mamontov. 1898. Museo Teatrale Statale «Bachrušin», Mosca.



Fig. 11 Foto di scena. Fedor Šaljapin nel ruolo di Oloferne in *Judif* di A. Serov. Opera Privata di Mamontov. 1898.



Bibliografia

- Aronov, Igor', *Kandinskij Istoki 1866-1907*, Gesharim Mosty kul'tury, Moskva 2010.
- Baraev, Vladimir, *Drevo: dekabristy i semejstvo Kandinskich*, Politizdat, Moskva 1991.
- Bespalova, Lidja, *Apollinarij Michajlovič Vasnecov*, Iskusstvo, Moskva 1950.
- Carelli, Augusto, *Emma Carelli. Trenta anni di vita lirica*, Maglione editore, Roma, 1932.
- Gavrilovich, Donatella, "An Unknown Legacy: Uncovering Traces of Savva Mamontov's work in Meyerhold's Conditional Theatre", *The Routledge Companion to Vsevolod Meyerhold*, Eds. Jonathan Pitches and Stefan Aquilina Routledge, Oxford 2022 (forthcoming).
- Gavrilovich, Donatella, "Astrazione, romanticismo del colore. Kandinskij e il suo rapporto con l'arte e il teatro soprattutto nell'area della cultura realista e simbolista russa", in *Verso "La sintesi delle Arti"*, Ed. Jolanda Nigro-Covre, Bagatto Ed., Roma 1993b: 46-76.
- Gavrilovich, Donatella, *La "resistibile ascesa" del falso mito di Sergej Džagilev nella storia dei Teatri Imperiali*, in «Rifrazioni/Sinestesiaonline», XI-34, gen. 2022: 1-15
<http://sinestesiaonline.it/rifrazioni/> (ultimo accesso febbraio 2022).
- Gavrilovich, Donatella, *Nel segno del colore e del corpo. Il regista-scenografo Aleksandr Golovin. Sperimentazione e riforma nella scena russa dal 1878 al 1917*, UniversItalia, Roma 2011.
- Gavrilovich, Donatella, *Profumo di Rus'. L'arte del teatro in Russia. Scritti d'artisti, pittori e critici. 1860 - 1920*, Bulzoni Editore, Roma 1993a.
- Gusarova, Alla, *Aleksandr Golovin, Belyi Gorod*, Moskva 2003.

- Hahl-Koch, Jelena, *Kandinskij*, Fabbri, Milano 1993.
- Hofmann, Michel Rostislav, *Tchaikovski*, Edition du Seuil, Paris 1959.
<http://testan.narod.ru>. Размещение в библиотеке «РусАрх»: 2007.
- Kandinsky, Wassili, "Sguardo al passato", it. tr. George Tatge, in *43 opere dai Musei Sovietici. Wassili Kandinsky*, Silvana Editoriale, Milano 1980.
- Kandinsky, Wassily, *Tutti gli scritti*, Ed. Philippe Sers, II, Feltrinelli Milano 1989.
- Kochno, Boris, *Djagilev and Ballets Russes*, Harper & Row, New York 1970.
- Kodicek, Ann (Ed.), *Djagilev: Creator of the Ballets Russes. Art Music Dance*, Barbarican Art Gallery/Lund Humphries Publishers, London 1996.
- Kogan, Dora, *Mamontovskij kružok*, Iskusstvo, Moskva 1970.
- Kuznecov, Nikolaj, S.I. *Mamontov – reformator opernogo iskusstva v Rossii*, in «*Kul'turnoe nasledie Rossii*», I, 16-22.
- Mejerchol'd, Vsevolod, *Tvorcheskoe nasledie V.E. Mejerchol'da*, Vserossijskoe teatral'noe Obeščstvo, Moskva 1978.
- Nekljudovaja, Milica (ed.), *Istorija ruskogo iskusstva*, II, Iskusstvo, Moskva 1980.
- Nekrasov, Michail, *Savva Mamontov. Molodye gody*. AIRO-XXI, Moskva 2018.
- Ostrovskij, Aleksandr, *Polnoe sobranie sočinenij*, XII vol., Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, Moskva 1952.
- Polenov, Vasilij, *Pis'ma, dveniki. Vospominanija*, E. Sacharova - A. Leonidov (Eds.), Iskusstvo, Moskva 1948.
- Požarskaja, Milica, *Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo*, Iskusstvo, Moskva 1970.
- Purvis, Alston - Rand, Peter - Winestein, Anna (Eds.), *The Ballets Russes and the Art of Design*, Monacelli Press, New York, 2009.
- Romanjuk, Sergej, *Iz istorii mosckovskich pereulok, Moskovskij rabočij*, Moskva 1988.
- Rossichina, Vera, *Opernyi teatr S.I. Mamontova*, Muzyka, Moskva 1985.
- Shevtsova, Maria, *Rediscovering Stanislavsky*, Cambridge University Press, Cambridge 2020.
- Siro, D. "Neopublikovannaja p'esa S.I. Mamontova *Vedi i Myslete*" in *Mamontovskie čtenija: Materialy naučnoj konferencii*, Abramcevo 1991: 3-11.
- Škafer, Vasilij, *Sorok let na scene Russkoj Opery. Vospominanija (1890-1930)*, Iskusstvo, Leningrad 1936.
- Sokolova, Zinaida, *Destvo i molodost' K.S. Stanislavskij*, in K.S. Stanislavskij, *Materialy. Pis'ma. Issledovanija*, Iskusstvo, Moskva 1955.
- Solov'ëv, Vladimir, *I fondamenti spirituali della vita*, Roma, Lipa, 1998.
- Stanislavskij, Kostantin, *Moja žizn' v iskusstve*, Iskusstvo, Moskva 1952.
- Stanislavskij, Kostantin, *Sobranie sočinenij*, VIII vol., Iskusstvo, Moskva 1954-1961.
- Stanislavsky, Kostantin, "Stanislavsky" in *Slovar' členov Obščestva ljubitelej Rossijskoj slovesnosti pri Moskovskom Universitete, 1811-1911*, Pečatnja A. Snegirevoj, Sainkt-Peterburg 1911: 270.
- Syrkina, Flora - Kostina, Elena, *Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo*, Iskusstvo, Moskva 1978.
- Tillberg, Marghereta, "Kandinskij in Sweden – Malmö 1914 and Stockholm 1916", in *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900-1925*, Hubert van den Berg (ed.), Rodopi, Amsterdam 2013: 325-336.
- Vinogradskaja, Ekaterina, *Žizn' i tvorčestvo K.S. Stanislavskogo: Letopis'*, IV vol., VTO, Moskva 1971-2003.
- Zajceva, Elena, *Gosudarstvennyj čelovek ruskogo teatra (Dramaturgija A.N.*



Ostrovskogo) in «Eksperiment»,
22.10.2015
<https://md-eksperiment.org/post/20151022-gosudarstvennyj-chelovek-russkogo-teatra-dramaturgiya-a-n-ostrovskogo>
(ultimo accesso febbraio 2022).

¹ Savva Mamontov (Yalotorovsk [Siberia occidentale] 1841- Mosca 1918) fu il primo regista teatrale moderno, maestro di suo nipote Stanislavskij. Egli fu cantante, scrittore, scultore dilettante e mecenate delle arti. Per quanto riguarda l'aspetto economico-imprenditoriale, egli fu uno dei principali artefici dello sviluppo industriale della nazione. Fu tra i fondatori dell'industria ferroviaria russa, presidente del consiglio di amministrazione della Società per azioni della ferrovia Mosca-Jaroslavl-Archangelsk, azionista delle miniere di petrolio di Baku e di altre grandi imprese industriali. Nel 1848 la sua famiglia di mercanti si trasferì dalla Siberia a Mosca. Nel 1859 il giovane Mamontov si iscrisse alla facoltà di Giurisprudenza e dal 1862 cominciò a viaggiare per affari in Medio Oriente e per studiare canto in Europa. Nel 1873 fondò il Circolo artistico che ebbe sede presso la sua casa di Mosca e presso la sua tenuta ad Abramcevo, dove s'incontrarono i maggiori esponenti delle arti figurative, della musica e del canto, creando dal 1878 le prime rappresentazioni domestiche sperimentali. Nel 1885 fondò l'Opera Privata Russa. Rischiosi investimenti lo condussero al crollo finanziario. La sua presenza nella vita teatrale e artistica russa fu richiesta da Stanislavskij costantemente e, in modo particolare tra il 1904 e il 1908, nel periodo di sperimentazione simbolista. Nel 1907 Albert Carré, direttore dell'Opéra Comique di Parigi chiese il suo aiuto per mettere in scena l'opera *Sneguročka* (La fanciulla di neve) di Rimskij-Korsakov. Morì di polmonite a Mosca nel 1918.

² Per la ricostruzione delle complesse vicende e dei rapporti tra Džagilev, Mamontov e la direzione dei Teatri Imperiali, che finanziarono la rivista del *Mir Iskusstva* (Mondo dell'Arte) e, successivamente, i Ballets Russes, impresa statale e non di Džagilev almeno fino al 1914, si veda (Gavrilovich 2011: 133-148; 2022: 1-15).

³ Lo studio dell'opera di Kandinskij e, in particolare della sua formazione durante il periodo zarista, è stato ostracizzato in Unione Sovietica per motivi

politici e ideologici fino al 1989, quando fu allestita a Mosca la prima personale a ricordo dell'artista. In essa apparvero i prodotti sconosciuti di un'attività pittorica e grafica antecedente al suo soggiorno monacense, così come nel catalogo fu pubblicata l'inedita corrispondenza con il pittore Dmitry Kardovskij, nella quale compaiono i nomi di Mamontov, Golovin e Vrubel'. La formazione in Russia di Kandinskij, in particolare nell'ambito del circolo mamontoviano, è stato uno dei miei percorsi di ricerca (Gavrilovich 1993b: 46-76), che ha trovato conforto negli studi di Jelena Hahl-Koch (1993) e solo recentemente del russo Igor' Aranov (2010), che vi ha dedicato una monografia.

⁴ Nel 1899 fu inaugurata a San Pietroburgo una mostra personale di Vasnev, in cui il pittore espose tra le opere note un dipinto del 1897, intitolato *Gamajun, uccello profetico*. Il soggetto dell'opera era il mitico uccello biblico con volto umano dell'antico paradiso slavo, dal cui becco usciva sangue, simbolo di predizione del futuro. Nello stesso anno il poeta simbolista Aleksandr Blok dedicò a questo dipinto una poesia, intitolata *Gamajun, uccello profetico (Il quadro di V. Vasnev)* (tr. inglese di Yevgeny Bonver, 1994).

⁵ Gli Abrikosov erano una famiglia di imprenditori nel settore dolciario, così noti che in un articolo del 1921 Vsevolod Mejerchol'd coniò il neologismo *po-abrikosovski*, con cui definiva i disegni tipici delle scatole di dolci (Mejerchol'd 1978: 44).

⁶ Vasilij Silvestrovič Kandinskij era un commerciante di tè e cugino di Vera Kandinskij, moglie di Nikolaj Abrikosov.

⁷ La storia della situazione musicale russa e della nascita del primo Conservatorio russo è raccontata da Anton Rubinstejn e riportata nel libro di Hofmann (1959: 27-28). Nel 1866 fu aperto anche a Mosca un Conservatorio, fondato dal fratello Nikolaj Rubinstejn in collaborazione con il principe Nikolaj Troubetzkoy.

⁸ Augusto Carelli (Napoli 1873 – Roma 1940) fu cantante, pittore e scenografo. Trasferitosi nel 1893 in Russia, partecipò attivamente alla vita culturale e musicale dell'epoca e ricevette fama e onori come docente di canto del Conservatorio di San Pietroburgo. Tra i suoi allievi privati vi furono anche i figli morganatici dello Zar Alessandro II. Tornato in Italia, lavorò come scenografo al Teatro Costanzi di Roma, diretto dalla sorella Emma che ne era l'impresaria (Carelli 1932).

⁹ Fino ad oggi si data l'inizio dell'attività teatrale presso gli Alekseev al 1877 per la documentazione relativa a Stanislavskij, che a quella data comincia a scrivere il proprio diario. Ricercando tra i materiali di archivio sul periodo giovanile di Savva Mamontov, lo studioso Nekrasov ha scoperto documenti inediti, ancora manoscritti, sull'attività amatoriale degli Alekseev e dei Mamontov.

¹⁰ Rafail Sergeevič Levickij (1844 - 1930) fu pittore russo e uno dei primi fotografi d'arte. Fu il fotografo personale di Nicola II e della famiglia imperiale.

¹¹ Marija Nikolaevna Klimentova (1857 - 1946) fu una cantante russa (soprano) e insegnante di canto. Solista del Teatro Bol'soj (1880-1888) e dell'Opera Privata. Membro del consiglio della Società musicale russa all'estero (RMOS) sin dalla sua fondazione nel 1930. Professore al Conservatorio russo di Parigi.

¹² Nel 1860 il consigliere di stato Petr Sekretarev costruì a Mosca un piccolo edificio, atto ad ospitare un teatro con una sala per 300 posti che fu a lui intitolato con il nome di "Sekretarevskij" *Dramatičeskij Teatr'*. Questo teatro era anche legato alla formazione del teatro armeno: molti studenti armeni da qui si trasferirono sul palcoscenico professionale. Negli anni 1919 - 1920 il drammaturgo Maksim Gorky veniva qui per assistere agli spettacoli dello studio teatrale "Gabima", diretto da Evgenij Vakhtangov.

¹³ Le memorie di Mamontov sono conservate come manoscritto al RGALI e sono state pubblicate parzialmente da Nekrasov (2018: 103-122).

¹⁴ Sergej Šumskij fu un attore russo della seconda metà dell'Ottocento.

¹⁵ La commedia *Amore tardivo* di Ostrovskij fu messa in scena al teatro Malyj nel 1873.

¹⁶ La rappresentazione dei quadri viventi durò nel circolo Mamontov fino al 1894.

¹⁷ *Krasnye Vorota* era uno storico arco trionfale in stile barocco, eretto a Mosca nel 1709 per ordine di Pietro I in onore della vittoria nella battaglia di Poltava.

¹⁸ L'opera inedita fu stampata nel 1991 all'interno del volume, che conteneva gli atti del convegno, tenutosi ad Abramcevo nel 1988 (Siro 1991: 3-11).

¹⁹ Nell'estate del 1903 l'opera lirica *Camorra* con musiche di Eugenio Esposito fu messa in scena da Mamontov al Teatro Ermitaž di Mosca. Scene e costumi furono ideati dai pittori simbolisti Nikolaj Sapunov, Sergej Sudejkin e Pavel Kusnecov (Haldey 2010: 295). Il successo ottenuto fu tale, che il

1 marzo 1904 fu rappresentata anche al Teatro Mariinskij a San Pietroburgo.

²⁰ In una lettera da Napoli, datata 1872, il pittore spiegava la differenza tra la camorra e la mafia in Italia.

²¹ Negli articoli di critici d'arte dell'epoca e, in seguito, nei saggi degli studiosi sovietici di storia dell'arte si definiva in questo modo la produzione pittorica degli artisti Kostantin Korovin e Aleksandr Golovin del circolo mamontoviano.

²² Ivan Gornostaev (1821-1874) fu architetto, storico dell'arte e pedagogo. Dal 1860 insegnò all'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo.

²³ Nella stagione 1866-67 fu rappresentata a Praga la messinscena dell'opera *Ruslan e Ljudmila* di M. Glinka. Gornostaev fu invitato insieme a Milij Balakirev (1836-1910) per infondere, sia nelle scene e nei costumi, sia nell'esecuzione musicale, quella "russitudine" che stava attirando il vivo interesse del pubblico ceco in quegli anni.

²⁴ Vladimir Losskij (1874-1949) fu un cantante d'opera (basso), di operette, regista e insegnante. Entrò a far parte dell'Opera Privata nel 1899.

Иосиф Михайлович Лапицкий и Театр Музыкальной драмы

Elena Kharlanova

Посвящается Ирине Всеволодовне Усковой-Лапицкой

«**В**любленные в оперу» — так назвалась выставка Российской государственной библиотеки искусств (РГБИ), которая была открыта в 2012 г. Главным экспонатом выставки стал архив Иосифа Михайловича Лапицкого (1876–1944), знаменитого оперного режиссера Большого театра, организатора и руководителя Театра музыкальной драмы (1912)¹, одного из организаторов Донецкого (1941) театра оперы и балета. Выставка получила большой резонанс, так как документы архива открыли полузабытые страницы истории оперного искусства. На открытие выставки А. Б. Титель² сказал: «И. М. Лапицкий — режиссер, осуществлявший реформу оперной сцены, и поэтому его архив имеет историческую и научную ценность для исследователей оперного искусства, театроведов, музыковедов и художников».

Архив, который был представлен на выставке в 2012 г., поступил в Российскую государственную библиотеку искусств от наследников И. М. Лапицкого. В библиотеке долгие годы работала внучка Иосифа Михайловича И. В. Ускова-Лапицкая

(1933–2010). Она пришла в библиотеку в 1968 г. и ее постоянными читателями были ведущие режиссеры и художники музыкальных театров: Г. Ансимов³ и Б. Покровский⁴, С. Бархин⁵ и Б. Мессерер⁶, В. Левенталь⁷ и другие. Многие творческие люди, сотрудничающие с Ириной Всеволодовной, полностью доверяли ее компетентности и профессионализму и считали, что она вносила значительную лепту в подготовку создания их спектаклей.



Fig. 1 A. Pasetti. *Portrait de I.M. Lapickij. Saint-Petersbourg, fin des années 1890. Impression à l'albumine. RГБИ, numéro d'inventaire № ф10727*

С 2007 г. И.В. Ускова-Лапицкая проводила исследовательскую работу для издания «Энциклопедия Большого театра». В доме Ирины Всеволодовны хранились личные вещи Иосифа Михайловича, атрибуты сценических костюмов Марии Васильевны Веселовской, жены И. М. Лапицкого и архив.

Существует несколько архивов связанных с Театром музыкальной драмы: в Государственном центральном театральном музее им. А. А. Бахрушина, Центральном государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб) и в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ). Личный архив И. М. Лапицкого его внучка решила передать Российской государственной библиотеке искусств. Прежде всего, это связано с тем, что дом 8/1 на Большой Дмитровке в Москве, в котором с 1948 г. разместились РГБИ (до 1991 г. Государственная центральная театральная библиотека — прим. автора)⁸, принадлежал Большому театру. В этом доме жил И. М. Лапицкий со своей семьей и в этом доме в 1933 г. родилась Ирина Всеволодовна Ускова-Лапицкая. В архиве есть письмо сына режиссера Всеволода Иосифовича Лапицкого⁹ Председателю ЦК Союза РАБИС Покровскому А. В. об увековечении памяти И. М. Лапицкого (Лапицкий: Архив РГБИ 15, 2, 50), но, к сожалению, этого события до сих пор не произошло, а вот архив, благодаря внучке, вернулся в свой родной дом.

Еще одной причиной передачи семейного архива, послужила статья Г. Д. Исаханова «Далекое близкое: призрак оперного режиссера», которая была опубликована в журнале *Театр* в

2007 г. При подготовке этой статьи Генрих Давидович общался с И.В. Усковой-Лапицкой и она в свою очередь поделилась не только воспоминаниями, но и предоставила ряд документов из архива для этой статьи. Внучка Лапицкого ревностно относилась к творчеству своего деда и всегда опасалась негативных откликов о деятельности театра. Еще при жизни И.М. Лапицкого, в 1939 г. была подготовлена рукопись В. Л. Мессмана *Театр музыкальной драмы. Воспоминания и документы* (Мессман 1939: Архив ГЦТМ 384, 132). Она содержит рецензии современников на некоторые спектакли ТМД, приведенные автором либо полностью, либо с небольшими сокращениями, а также воспоминания не только солистов, артистов хора и других работников театра, но и самого Лапицкого. «Исследование Мессмана привело к оживлению воспоминаний и размышлений Лапицкого о своем театре и его роли, то, тем не менее, бережно собранный и проанализированный Мессманом материал так и не был опубликован. Причиной явилось неожиданно возникшее сопротивление самого И. М. Лапицкого, не пожелавшего «ворошить прошлое» (Биккулова 2019: 6). Вероятно, это было связано с той отрицательной критикой, которая наравне с положительными отзывами, приводилась в рукописи. И.М. Лапицкого упрекали в излишнем натурализме, неуместном в таком жанре, как опера, в отсутствии репертуарного единообразия, в использовании одинаковых методов постановки независимо от особенностей драматургии различных оперных школ и направлений. Некоторые исследователи считают, что Лапицкий



не очень обращал внимание на рецензии. Но это не совсем так. По словам Ирины Всеволодовны, И. М. Лапицкий не молчал, он боролся за театр, за спектакли, за свои идеи и задумки. «Натурализма я не исповедую и пропагандировать его не собираюсь, — заявлял И. М. Лапицкий. — От случайного соприкосновения с ним или от ошибок никто, однако, не гарантирован. Да, наконец, где его границы? Почему Ларина и Няня могут варить варенье, и это будет называться реализмом, а Ларина в кресле с романом в руках — это „оголтелый натурализм“, как выразился один из рецензентов? Если мне это человеческим языком объяснят, я сцену переделаю» (Левик 1962: 616). И. В. Ускова – Лапицкая рассказывала о том, что ее дед не жаловал театральных критиков, никогда не делал для них привилегий и не оставлял для них бесплатных мест в театре. Возможно, не только «экспериментальный характер некоторых постановок И. М. Лапицкого в какой-то момент оттолкнул рецензентов и критиков», но и эта категоричность Иосифа Михайловича, тоже сыграла свою роль и вызывала появление некоторых негативных отзывов в печати того времени. «В числе дружеских приветствий один журналист начал свое с фразой «Хотя Вы и не любите прессы». Это заблуждение. Я не люблю, а только думаю, что ценность форм и приемов искусства крайне условно и находится в полной зависимости от эпохи степени культуры и даже благосостояния данного общества» (Лапицкий: Архив РГБИ 15, 1, 18).

Статья Г. Д. Исаханова импонировала И. В. Усковой-Лапицкой тем, что автор

дал объективную оценку деятельности И. М. Лапицкого, как реформатора русской оперной сцены. И самое главное пришло понимание, что благодаря документам архива появится возможность изучить и ввести в научный оборот ранее неизвестные архивные материалы¹⁰ по деятельности Театра музыкальной драмы и ее основателя И. М. Лапицкого. И это было то важное, что сыграло свою роль в окончательном решении И. В. Усковой-Лапицкой передать семейный архив в библиотеку. Первая часть архива поступила в Российскую государственную библиотеку искусств в 2008 г., затем в течение нескольких лет с 2008 по 2010 гг. Ирина Всеволодовна постепенно передавала документы архива библиотеке: фотографии, фотооткрытки с портретами актеров Театра музыкальной драмы, рисунки, эскизы и клавиры. Помимо театральных фотографий поступило несколько личных фотографий (портреты И. М. Лапицкого и членов его семьи) и фотография А. Д. Вяльцевой¹¹, которую И. В. Ускова-Лапицкая особо выделяла, так как эта фотография была подарена И. М. Лапицкому самой певицей. В 2011 г. архив дополнили и другие виды документов, переданные уже сыном Ирины Всеволодовны, Д. В. Усковым. Сегодня архив И. М. Лапицкого включает в себя: 232 фотографии, 3 карикатурных рисунка, 35 эскизов, 17 клавиров (с карандашными и чернильными пометами И. М. Лапицкого и М. Веселовской) и 108 ед. документов (письма, статьи И. М. Лапицкого, афиши и программки). Большая часть архива относятся к Театру музыкальной драмы: образцы официальных бумаг Театра

музыкальной драмы с его логотипом – бланки, приглашения, конверты; программы спектаклей и концертов, шедших на сцене Театра Музыкальной Драмы Петербурга-Петрограда в 1914 – 1918 гг. Интерес представляет бланк стандартного «трудового договора» (образца 1912 г.) (Лапицкий: Архив РГБИ 15, 1, 24), который заключался с солистами, поступавшими в ТМД. Лапицкий был поклонник Художественного театра и вдохновленный идеями К. С. Станиславского, пытался сформировать свой театр, прежде всего как товарищество единомышленников – «театр ансамбля». В Художественном театре велась беспощадная борьба со «звездностью» – Немирович-Данченко и Станиславский отказались от бенефисов, а позже запретили актерам выходить по ходу действия на вызовы зрителей. Основным критерием при постановке спектаклей являлась их целостность, ради чего даже ведущие артисты отступали на второй план. И. М. Лапицкий, тоже стремился собрать вокруг себя «творящий коллектив», сплоченный единой художественной идеологией. Он видел свой театр не просто как «театр ансамбля», но как «братство, связанное обещанием». В архиве содержится машинописная «Декларация артистов ТМД» (Лапицкий: Архив РГБИ 15, 1, 31, 1), составленная в 1920 г. Текст этой декларации звучит как обещание клятвы: «Я, ..., вступаю в братское товарищество работников вольного театра в Москве и отдаю все свои силы на достижение лозунгов этого театра, отрекаясь от личных актерских интересов и ложного самолюбия во имя интересов общих, братской любви к

товарищам и веры в творчество исповедуемых мной идеалов, положенных в основу моего театра» (*ibidem*).

Театральные концепции Станиславского Лапицкий считал наиболее рациональным средством для борьбы с оперной рутинной и отсталостью. Вдохновленный его реформами он привнес на оперную сцену культуру и достижения драматического театра, его художественный реализм. В основе его режиссёрского метода лежало стремление оправдать сценическое действие, максимально приблизить оперный спектакль к жизненной правде. На сцене Театра музыкальной драмы Лапицкий поставил спектакли, получившие большой общественный резонанс. Среди наиболее интересных постановок в ТМД: *Евгений Онегин* и *Нюрнбергские мейстерзингеры* (1912), *Кармен* (1913), *Пиковая дама*, *Снегурочка* (1914), *Аида*, *Севильский цирюльник*; *Каменный гость* Даргомыжского (1915), *Черевички* Чайковского, *Иоланта*, *Парсифаль* (1916) (впервые в России) и др.¹².



Fig. 2 К.А. Fischer. Scène de l'opéra *Paillasse* de Ruggero Leoncavallo. Théâtre du drame musical, 1915. Tirage au gélatino-bromure d'argent. РГБИ, num. invent. № ф6227/1.

В коллекции представлена 121 фотография сцен из различных



постановок ТМД: на фотографиях запечатлены массовые сцены, декорации, и почти каждая мизансцена — это готовый кадр для фотографа, так они выразительны и динамичны.

Первый спектакль ТМД *Евгений Онегин*, представлен в коллекции несколькими фотографиями и фотооткрытками, на которых можно увидеть декорации, костюмы и исполнителей главных ролей. Партию Татьяны исполняла певица Мария Исааковна Бриан¹³, в 1912 г. только что окончившая Петербургскую консерваторию. Премьера «Евгения Онегина» произвела ошеломляющее впечатление и на публику, и на критиков. Вопреки запретам аплодировать в середине действия, после хора крестьян раздались громкие аплодисменты. Аплодировали солистам, хору, оркестру, декорациям — всему спектаклю. В архиве хранится письмо М. И. Чайковского¹⁴ в котором он писал И. М. Лапицкому: «Жалею, что Петр Ильич не мог увидеть и услышать это исполнение, столь близкое его мечтам и намерениям» (Чайковский М. И.: Архив РГБИ 15, 2, 34).

Помимо снимков общих сцен, в коллекции представлена одна фотография (плохого качества) всей труппы театра, относящаяся к 1912 г. и 45 фотографий портретов оперных певцов. В Театре музыкальной драмы начали творческую жизнь многие артисты, впоследствии с успехом выступавшие на сценах оперных театров страны, в том числе Л.А. Андреева-Дельмас¹⁵, М. И. Бриан, П. М. Журавленко¹⁶, К. С. Исаченко¹⁷, Н. Н. Ку克林¹⁸, С. Ю. Левиц, М. И. А. И. Мозжухин¹⁹, М. С. Давыдова²⁰ и другие. И хотя И. М. Лапицкий не имел своей школы, он действительно

подготовил целую плеяду замечательных актеров и режиссеров.



Fig. 3 Scène de l'opéra *Faust* de Charles Gounod. Théâtre du drame musical. Petrograd, 1914 ca. Tirage argentique. RGBI, numéro d'inventaire № ф.6136/2.

В 1914–1915 гг. в труппу ТМД были приняты Л. Я. Липковская²¹ и Л. В. Собинов²². В архиве сохранилось письмо Л. Я. Липковской к И. М. Лапицкому, в котором она пишет: «Много раз я Вас вспоминала [...], нигде я не видела лучших постановок опер как Ваши» (Липковская: Архив РГБИ 15, 2, 23).

В коллекции есть несколько фотографий зарубежных оперных актрис с автографами. Например, фотография Даркле Хариклея (Hariclea Haricli, псевдоним фр. Darclée) (1860–1939) - румынской оперной певицы (сопрано). На фотографии - дарственная надпись чернилами на французском языке, адресованная режиссеру И. М. Лапицкому: «À M-r Joseph Lapitsky / souvenir de Hariclee Darclée / 24 Mars».



Fig. 4 R.F. Brodovskij. *Portrait de la chanteuse d'opéra Hariclee Darclee*. Moscou, 1895. Impression à l'albumine. RGBI, num. invent. № ф10729

Стоит упомянуть несколько замечательных портретов Марии Васильевны Веселовской (1877 – 1941), известной оперной певицы, жены Иосифа Михайловича. Встретились они в Иркутске, где И. М. Лапицкий проходил практику после окончания училища правоведения, а Мария Васильевна пела в Иркутском театре оперы; там, как говорила Ирина Всеволодовна, И. М. Лапицкий «влюбился в ее голос». Певица обладала сильным голосом широкого диапазона (с контральтовыми низами), начала она оперную карьеру на заре 1890-х гг., с успехом выступала в Московской частной опере С. И. Мамонтова. Веселовская имела огромный репертуар, сценически

тщательно отделанный при помощи мужа. Образы, созданные ею в операх *Тоска*, *Кармен*, *Чио-Чио-сан* и многих других отличались потрясающей выразительностью и правдивостью.

В коллекции представлены фотографии М. В. Веселовской, ее коллег и учеников (Мария Васильевна в конце 1920-х – начале 1930-х гг. преподавала в 1-м Московском областном музыкальном техникуме). Марией Веселовской стала верным и преданным партнером Лапицкого во всех его театральных начинаниях. В архиве хранятся не только фотографии М. Веселовской, но и клавиры с ее пометами, а также переводы некоторых либретто.



Fig. 5 A.A. Jakunin. *Portrait de M.V. Veselovskaja dans le rôle de Carmendans l'opéra éponyme de Georges Bizet*. Années 1900]. Tirage collodion humide. RGBI, num. invent. № ф10743

«В *Письмах о театре* (1908 – 1909) Лапицкий заявлял о необходимости наладить «живую связь» оперы и



зрителя, отмечая, что в противном случае опера превратится в музейный экспонат, отживший жанр [...] Так, при постановке опер Ж. Бизе, Ш. Гуно М.В. Веселовской были специально для театра подготовлены новые переводы, в которых герои изъяснялись языком, приближенным к повседневной речи» (Биккулова 2019: 160). Лапицкий был первым оперным режиссером, который еще в 1913 г. последовательно применил столь популярный ныне прием актуализации, перенес действие *Кармен* в современность.

В архиве представлено несколько эскизов и рисунков. Интерес представляют четыре рисунка к опере *Хованщина*, с «выверкой», то есть с расстановкой актеров на сцене (предположительно авторство принадлежит самому И. Лапицкому). И. М. Лапицкий неплохо рисовал, и когда он выбирал оперу для постановки, то своим режиссерским глазом сразу видел каждую сцену в определенном декоративном оформлении. Он почти всегда тут же набрасывал карандашом, обозначал контуры будущего сценографического решения, продумывая постановку, дорисовывал первоначальный эскиз, общий план декорации и в таком виде предлагал его художнику для завершения. Иосиф Михайлович не допускал какого-либо влияния на свою основную идею, поэтому многие большие художники не стремились с ним сотрудничать. Но справедливости ради, надо сказать, в разные годы и в разных театрах с Лапицким работали такие мастера сценографии, как К. А. Коровин²³, Н. К. Рерих²⁴, А. Я. Головин²⁵, М. И. Курилко²⁶.

Позже, в своей статье «Задачи ТМД, система и методы их выполнения» (Лапицкий: Архив РГБИ 15, 1, 32), Лапицкий объяснял свою позицию так: «Мы смотрели на живописное оформление не как на выставку картин одного художника, а как на выявление в декорации содержания данной картины, часто по характеру, времени и стилю ничего общего не имеющей с другой, из той же оперы.» (*ibidem*) В ТМД закрепилась устойчивая практика приглашать для оформления постановки сразу несколько живописцев, иногда различных по своему стилю. Декорации постановок ТМД, может быть, и не были живописно первоклассными, но были постановочно важными. И поэтому довольно часто при поднятии занавеса раздавались аплодисменты. К сожалению, декорации не сохранились, в 1919 г. «обстановка была переломана при перевозке в Народный дом, костюмы разрознены и пущены в прокат» (Лапицкий: Архив РГБИ 15, 2, 13).

В архиве хранится несколько эскизов костюмов к спектаклям ТМД: *Севильский цирюльник* (1915 г.), *Женитьба* (1917 г.) и *Свадьба* (1917 г.), а также эскиз декорации к спектаклю *Сказки Гофмана* (1916 г.). Сохранилось еще несколько эскизов декораций — два графических рисунка и три раскрашенных; автор и название спектакля не установлены.

В сезоне 1923 – 1924 г. оперный режиссер И. М. Лапицкий ставит в Москве, на сцене театра *Комедия* (быв. Корш) драму *Освобожденный Дон-Кихот* по пьесе А. В. Луначарского²⁷. Эта пьеса явилась ярким примером новой трактовки вековых образов. Образ Дон-Кихота служил выявлению роли

мелкобуржуазной интеллигенции в классовой борьбе пролетариата с буржуазией. По словам театроведа П. А. Маркова²⁸ *Освобожденный Дон-Кихот* не имел успеха, вопреки настойчивой попытке И. М. Лапицкого прорваться за коршевские рамки» (Фельдман: 65). Событием эта постановка не стала, но сохранились интересные эскизы художника Б. Попова, которые по всей вероятности остались единственным документом этого спектакля. В эскизах передана пластика, легкость стремительных движений персонажей.



Fig. 6 B. Popov. *Don Quichotte libéré* d'Anatolij Lunačarskij. Théâtre « Komediija »(ancien Théâtre Korš). Moscou, 1923. RGBI, num. invent. № op 1119.

Среди рисунков надо отметить также шарж художника Г. С. Толмачева, работавшего в Театре музыкальной драмы, на дирекцию театра (1914). Центральные две фигуры - это И. Лапицкий и дирижер М. Бихтер²⁹.



Fig. 7 G.S. Tolmačev. *Caricature amicale du directeur du Théâtre du drame musical*. 1914. RGBI, num. invent. № op. 1332.

В *Записке о Художественной Опере в Санкт-Петербурге* (Лапицкий: Архив РГБИ 15, 1, 11) И. М. Лапицкий, четко сформулировал идею творческого союза режиссера и дирижера, ему был необходим не просто первоклассный музыкант, а единомышленник. Встреча этих двух людей была судьбоносной. «Открывая театр, И. М. Лапицкий и М. А. Бихтер дали каждый себе и оба друг другу слово ставить на сцене ТМД только классические шедевры» (Левик 1962: 607). В 1912 – 1917 гг. Бихтер – дирижер и музыкальный руководитель Театра музыкальной драмы в Петрограде, где осуществил постановки опер: *Евгений Онегин*, *Садко*, *Снегурочка*, *Борис Годунов*, *Каменный гость*, *Нюрнбергские мейстерзингеры*.

После закрытия Театра музыкальной драмы в Петрограде, Лапицкий решает возродить его в Москве. Но просуществовал он недолго с 1920 по 1922 гг. Затем Лапицкий вернулся в Петроград, где в сезон 1923 – 1924 становится управляющим оперной труппой ленинградских оперных театров. В 1924 г., впервые на русской сцене, Лапицкий поставил оперу



Саломея Рихарда Штрауса. Премьера состоялась 6 июня 1924 г. на сцене ГАТОБ-а (ныне Мариинский театр), дирижёр Дранишников, худ. М. Курилко³⁰ и М. Домрачёв. Солисты: В. Павловская — Саломея, И. Ершов — Ирод. Через год, Лапицкий перенес спектакль на сцену Большого театра, премьера которого состоялась 11 июня 1925 г.

В качестве дирижера-постановщика выступил тогдашний главный дирижер Большого Вячеслав Сук. Заглавную партию пела солистка ГАТОБ-а Валентина Павловская, в партии Иоанна выступил выдающийся артист оперной труппы Большого театра Владимир Политковский, партию Ирода исполнял в то время служивший в Большом известный украинский певец Михаил Микиша. Спектакль прошел всего 15 раз, его сценическая жизнь завершилась 15 июня 1929 г. То, что в 20-е годы эта опера попала на русскую сцену практически было чудом. На сцене она была впервые представлена после Октябрьской революции, когда отпало цензурное запрещение, тяготевшее над пьесой и, наверное, когда нашелся режиссер, который решился поставить эту оперу. С тех пор *Саломея* в Большом никогда не ставилась. В архиве РГБИ – две фотографии артистов оперы с автографами и дарственной надписью: «Милому, дорогому Иосифу Михайловичу от искренно любящих «Саломейцев» с сердечным поздравлением с Новым годом»³¹.

В архиве представлены три групповых фотографий 1925 г., на которых изображены: дирекция и канцелярии Большого театра, членов Художественного совета и ответственных руководителей Большого театра,

коллективный портрет учащихся и педагогов Балетной школы ГАБТ и групповой портрет солистов оперной труппы Большого театра (пятый справа в первом ряду сидит Л. В. Собинов, с ним рядом (слева) — А. В. Нежданова³²). С Большим театром у И. Лапицкого были не простые отношения. В 1906 г. Иосиф Михайлович заключает двухлетний контракт на работу в Большом театре, взяв псевдоним Михайлов. Весной 1908 г. в московских газетах стали появляться сообщения о предстоящем уходе Михайлова из Большого театра. В одной газете писали: «не верится, чтобы дирекция в своем стремлении к ухудшению дела дошла до того, чтобы отпустить единственного толкового режиссера». Конфликт с Ф. И. Шаляпиным³³, «непримиримость по отношению к любой бюрократии и некоторая деспотичность в проведении собственных решений делали существование Лапицкого в Большом театре невыносимым. Подстраиваться, вписываться в уже существующую систему он не смог» (Биккулова 2019: 158). И тем не менее, на нестабильных двадцатых годов Лапицкого возвращали в состав руководителей театра — в 1921 г., 1924 г. и 1928 г. С 1906 г. он периодически выпускал спектакли в Большом театре (1906–08, 1921, 1924–1925, 1928 директор и режиссер). Лучшие — *Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии* Н. А. Римского-Корсакова (1908), *Король забавляется - Риголетто* Дж. Верди, *Хованщина* М. П. Мусоргского.



Fig. 8 Scène de l'opéra *Khovanchchina*
[La Khovanchtchina] de Modest Musorgskij.
Théâtre du drame musical, Saint-Petersbourg, 1916.
Tirage argentique. RGBI num. invent. № ф6140/4.

Лапицкий был «режиссер сильной индивидуальности», режиссер с неуживчивым характером, который мог работать только тогда, когда весь театральный организм сверху донизу подчинен ему и только ему, «самодержец в своих художественных принципах», но разносторонне образованный режиссер, и, по словам И. В. Усковой-Лапицкой «влюбленный в оперу». Из письма К. С. Станиславского к И. М. Лапицкому (1902):

Я благодарю Вас за доверие ко мне в трудном и щекотливом деле: определении артистических способностей и данных. [...] Из своего опыта я вывел следующее. В моем и в Вашем положении стоит идти на сцену, когда убедишься в непоборимой любви к ней, доходящей до страсти. В этом положении не рассуждаешь: есть талант или нет, а исполняешь свою природную потребность. Такие, зараженные люди должны кончить театром, и чем скорее они решат свою будущую деятельность — тем лучше, так как они больше успеют сделать в ней. [...] Вне сцены эти люди никогда не сделают многого и, конечно, не найдут счастья. Если Вы убедились после достаточной проверки, что Вы принадлежите к числу таких людей, советую не долго думать и бросаться, куда толкает призвание (Левик 1962: 562-563).

К. С. Станиславский разгадал своего корреспондента: И. М. Лапицкий любил театр с неистребимой страстью. Константин Сергеевич предложил ему заниматься режиссурой, веря, что этот молодой человек станет хорошим режиссером, который всегда будет в «искании» — так назвал театральные новации К. С. Станиславский. В 1903 г. Иосиф Михайлович без колебания принимает предложение Н. Н. Арбатова³⁴, с которым сдружился в МХТ, стать его ассистентом в Новом товариществе Московской частной оперы. «В 1903 г. я вступил в оперный театр. — писал И. М. Лапицкий. — С этого момента, когда почувствовал себя ответственным не только за свою роль и даже не только за спектакль, но за театр в целом, оформилось четкое представление о том, каков должен быть оперный театр» (Лапицкий: Архив РГБИ 15, 1, 7). Лапицкий был автором многочисленных статей, посвященных реформе оперного театра (в архиве хранятся некоторые из них, в частности *Записка о Художественной Опере в Санкт-Петербурге* (1910) (Лапицкий: Архив РГБИ 15, 1, 11), *Академизм вне Академии* (1923) (Лапицкий: Архив РГБИ 15, 1, 17), *Законы театра* (Лапицкий: Архив РГБИ 15, 1, 14). И даже в личном письме к И. С. Козловскому, Лапицкий продолжает отстаивать право постановщика на свободное взаимодействие с оперным текстом (Лапицкий: Архив РГБИ 15, 2, 11). Путь реформатора, смелого, оригинально мыслящего художника был нелегким, тернистым, и, возможно, он совершал ошибки, как любой экспериментатор, но это был человек горячо преданный оперному искусству. И. М. Лапицкому удалось собрать вокруг



себя талантливых людей, которые готовы были идти за ним во всех его творческих поисках. И даже те с кем он расходился по тем или иным причинам, отзывались о нем всегда с теплотой³⁵.



Fig. 9 Adresse à I. M. Lapickij des acteurs du Théâtre du drame musical. 1920.

RGBI, numéro d'inventaire № op. 8296.

В архиве хранится рукописный адрес «Дорогому Иосифу Михайловичу», который написали актеры быв. Театра музыкальной драмы 7 декабря 1920 г. Там есть такие строки:

Разлученные с Вами, нашедшие приют в стенах б. Мариинского театра, мы гордимся нашей прошлой работой под Вашим руководством, мы верим, что Музыкальная драма в Москве будет тем же высокохудожественным учреждением, как была и в Петрограде. Шлем Вам, дорогой Иосиф Михайлович и всем нашим новым товарищам наш горячий привет и пожелание бодро и радостно идти по пути достижения художественной правды в искусстве.

И. М. Лапицкий обладал редким умением сплачивать людей вокруг общей цели и для него, идея творческого братства была очень важна. Прочный братский союз не просто симпатичных друг другу людей, но и единомышленников, объединенных общими благородными идеями и целями. Такое представление о дружбе, скорее всего, проявилось у Лапицкого еще в юношеские годы. В архиве есть несколько интересных фотографий периода учебы И. М. Лапицкого в престижном Императорском училище Правоведения в Петербурге, куда он поступил по желанию матери.



Fig. 10 A. Renz et F. Schrader. Portrait de groupe d'étudiants de l'Institut Impérial de Droit. Saint-Petersbourg. Fin des années 1890. Impression à l'albumine. RGBI, num. invent. № ф6273.

Dernier à gauche debout : V.V. Abaza; deuxième à gauche debout : I.M. Lapickij.

Юлия Ильдефонсовна хотела, чтобы сын избрал профессию юриста. Училище было закрытым учебным заведением, имевшим статус «первообразного» и уравненным с Царкосельским лицеем. На внеклассных занятиях преподавались музыка, рисование, лепка, проводились занятия ручного труда. Воспитанники активно занимались шахматами, теннисом, верховой ездой. Выпускники,

окончившие училище с отличием, получали чины IX и X классов (титularного советника и коллежского секретаря) и направлялись преимущественно в канцелярии Министерства юстиции и Сената; прочие направлялись в судебные места по губерниям, в соответствии с успехами каждого. Окончив училище в 1897 г., Лапицкий отправился в Сибирь (Иркутск), где в ту пору начала проводиться судебная реформа. Это училище готовило не только первоклассных юристов, но и подарило русскому искусству В. Стасова, А. Н. Серова, И. С. Аксакова, И. Ф. Тютчева, П. и М. Чайковских, Н. Евреинова и многих других. Среди документов архива Лапицкого есть ноты знаменитого романса «Утро туманное, утро седое...» с посвящением Иосифу Михайловичу. Этот романс был написан на слова И. С. Тургенева, а вот авторство музыки одно время приписывалось трем разным лицам. В частности журнал *Кругозор* № 8 за 1971 год напечатал статью, где с уверенностью автором музыки назван Эраст Агеевич Абаза. Интернет предлагает ещё пару версий авторства этого романса. Но... на нотах с посвящением Лапицкому четко написано «Музыка В. В. Абаза»³⁶! Кстати, в более поздних изданиях нот этого романса посвящение Лапицкому исчезло. Помимо нот в архиве есть фотография Виктора Абазы с дарственной надписью, со словами из этого знаменитого романса — «...нехотя вспомнишь и время былое. Вспомнишь и лица давно позабытые. Многое вспомнишь давно позабытое, глядя задумчиво... — на твоего Викторика. 1897». На ней запечатлен совсем юный

Виктор Абаза, в форменном костюме Императорского училища правоведения (Петербург), которое И. Лапицкий и В. Абаза окончили в 1897 г.

И. В. Ускова-Лапицкая, рассказывала нам о дружбе своего деда и Виктора Абазы, о романсе, который Абаза посвятил Лапицкому. К сожалению после революции не было никаких вестей о Викторе, но Иосиф Михайлович сохранил эти ноты и фотографии. После первой публикации о нашей коллекции я получила письмо от потомков Виктора Абазы!

Zdravstvuite, Elena Georgievna! Moja familija Smatko-Abaza. Ja vnuchataja plemiannica Viktora Abazy – avtora romanasa "Utro tumannoje". Viktor Abaza umer v Monte Carlo v 1954 godu i pochoronon v Nice. Spasibo Vam za opublikovanije pravdy i razvenchaniju spekuliacii i mifov ob avtore romana v nashei semje uzhe mnogo let chraniatsia noty izdannye v 1897 s posviachenijem I. Lapickomu.

Лапицкий и Абаза всю свою жизнь хранили память о своей юношеской дружбе. Выпускники Училища правоведения отличались от студентов, окончивших университеты, не только своей аристократичностью, но и братством, которое хранилось ими всю последующую жизнь. Девизом этого правоведческого братства была строка из стихотворения Горация: «*Quid agis prudenter agas et respice finem* (что бы ты ни делал, делай это разумно и не упуская из виду цель)». Позднее к этому девизу добавили еще один: «Честно жить, никого не обижать, каждому воздавать свое».

Иосиф Михайлович Лапицкий — режиссер, который оставил после себя совершенно уникальное явление — Театр музыкальной драмы (1912–1919,



Петроград). В период реформирования театрального искусства в России конца XIX – нач. XX вв., сценический опыт Театра музыкальной драмы (ТМД) занимал особое место. ТМД позднее назовут «первым в мире режиссерским оперным театром», а его основателя И. М. Лапицкого — первым режиссером, сумевшим «вырвать оперный театр из штампов вокального абсолютизма и сценического дилетантизма». Театр музыкальной драмы (ТМД) просуществовал недолго, но это был интересный, новый оперный театр, о котором критик Э. А. Старк писал на страницах «Аполлона» в 1915 г.: «В этом театре, настоящей художественной лаборатории, производятся столь серьезные опыты, направленные к тому, чтобы влить новую жизнь в сильно потрепанный организм оперного зрелища, что они заслуживают самого пристального наблюдения и внимательного изучения» (Старк 1915 : 76).

Но к сожалению долгие годы деятельность ТМД не получала полноценного освещения в научных работах и публикациях, и сама личность И. М. Лапицкого, его творчество, по словам Д. Биккуловой :

«творчество реформатора оперного театра — еще не явилось объектом систематизированного научного изучения».

В последнее десятилетие появилось несколько интересных научных статей, посвященных творчеству И. М. Лапицкого и созданного им театра.

В 2015 и 2019 гг. защищены две диссертации: Л. Н. Бакановой «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова на петербургской сцене XIX-XX веков: динамика режиссерских концепций и Д.

Биккуловой *Театр музыкальной драмы И. М. Лапицкого (1912 – 1919, Санкт-Петербург–Петроград)*.

Большой интерес представляет диссертация Д. Р. Биккуловой. Исследование, «позволило существенно расширить представления о работе театра, особенностях его творческой жизни, художественных устремлениях его руководителя», позволило раскрыть специфику оперной режиссуры И. М. Лапицкого и определить ее место в исканиях отечественной оперной сцены. Авторы провели огромную работу, подробно изучила различные архивные документы, в том числе недавно сформированный архив И. М. Лапицкого в Российской государственной библиотеке искусств. Материалы архивного фонда И. М. Лапицкого, которые находятся в библиотеке, по словам Биккуловой представляют «особую ценность».

Сегодня архив, его визуальная часть введена в электронный каталог Российской государственной библиотеки искусств. Исследователи могут увидеть не только описание, но и изображения. Продолжается работа с эскизами и другими материалами архива. Надеюсь, что в самое ближайшее время архив станет доступным не только специалистам, историкам театра, и всем тем, кто интересуется историей русской оперы.

Bibliographie

Documents d'archives :

РГБИ, Арх. фонд № 15, И. М. Лапицкий, Картон 1, Ед. хр. № 7. Лапицкий, И. М. *Краткая автобиография художественного руководителя театра*

- оперы и балета им. Я. М. Свердлова Лапицкого: 1940 – 1942. Машинопись. 8 января 1940.*
- РГБИ, Арх. фонд № 15, И. М. Лапицкий, Картон 1, Ед. хр. № 11. Лапицкий И. М., *Записка о Художественной Опере в Санкт-Петербурге. Статья. Машинопись. 1910.*
- РГБИ, Арх. фонд № 15, И. М. Лапицкий, Картон 1, Ед. хр. № 14. Лапицкий, И. М. *Законы театра: тезисы статьи. Машинопись.*
- РГБИ, Арх. фонд № 15, И. М. Лапицкий, Картон 1, Ед. хр. № 17. Лапицкий, И. М. *Академизм вне Академии. Статья. Машинопись. Не ранее 1923.*
- РГБИ, Арх. фонд № 15, И. М. Лапицкий, Картон 1, Ед. хр. № 18. Лапицкий, И. М. *Некролог. Статья. Машинопись. 1923.*
- РГБИ, Арх. фонд № 15, И. М. Лапицкий, Картон 1, Ед. хр. № 24. *Договор о поступлении на службу в оперную труппу Театра музыкальной драмы, сезон 1912-1913. Печатный бланк.*
- РГБИ, Арх. фонд № 15, И. М. Лапицкий, Картон 1, Ед. хр. № 31. Лапицкий И. М. *Декларация артистов Театра музыкальной драмы. Машинопись.*
- РГБИ, Арх. фонд № 15, И. М. Лапицкий, Картон 1, Ед. хр. № 32. Лапицкий И. М. *Задачи ТМД, система и методы их выполнения. Статья. Машинопись. 1939 г.*
- РГБИ, Арх. фонд № 15, И. М. Лапицкий, Картон 2, Ед. хр. № 11. Лапицкий И. М. *Письмо к И.С. Козловскому.*
- РГБИ, Арх. фонд № 15, И. М. Лапицкий, Картон 2, Ед. хр. № 13. Лапицкий И. М. *Письмо А. В. Луначарскому.*
- РГБИ, Арх. фонд № 15, И. М. Лапицкий, Картон 2, Ед. хр. № 23. Липковская Л. Я. *Письмо И. М. Лапицкому от 11 марта 1925 г.*
- РГБИ, Арх. фонд № 15, И. М. Лапицкий, Картон 2, Ед. хр. № 34. Чайковский Модест Ильич. *Письмо к И. М. Лапицкому. Клин, 25 июня 1914 г.*
- РГБИ, Арх. фонд № 15, И. М. Лапицкий, Картон 2, Ед. хр. № 50. Лапицкий, В. И. *Письмо Председателю ЦК Союза РАБИС Покровскому, А.В. об увековечении памяти И. М. Лапицкого и правах на его жилую площадь. 8 января 1945 г. Черновой автограф.*
- ГЦТМ имени Бахрушина, Фонд № 384, № 132. Мессман В. *Театр музыкальной драмы: Воспоминания и документы. Рукопись, 1939.*
- Баканова, Л. Н. *“Снегурочка” Н. А. Римского-Корсакова на петербургской сцене XIX-XX веков: динамика режиссерских концепций. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Российский государственный институт сценических искусств, Санкт-Петербург 2015.*
- Биккулова, Д. Р. *Театр музыкальной драмы И. М. Лапицкого (1912 – 1919, Санкт-Петербург – Петроград). Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва 2019.*
- Бихтер, М. А. *Листки из книги воспоминаний, «Советская музыка», 1959, № 9, 12.*
- Левик, С. Ю. *Записки оперного певца. Искусство, Москва 1962.*
- Мозжухин, А. И. *Лапицкий как режиссёр, «Театр», 1923, 27 ноября, № 9.*
- Старк, Э. А. *Художественные постановки в опере (по поводу Театра музыкальной драмы), «Аполлон», 1915, № 4-5.*
- Фельдман, О. *Семинар П. А. Маркова. Записи 1955 – 1960-х гг.*

¹ Театр музыкальной драмы — оперный театр в Санкт-Петербурге начала XX века. Открыт 11 (24) декабря 1912 г. в помещении Большого зала консерватории. Основатель и художественный руководитель — И. М. Лапицкий выступал за реформы в оперном деле, стремился к реалистическому воплощению музыкальных произведений.

² Титель Александр Борисович (Борухович) (род. 30 ноября 1949, Ташкент) — советский и российский оперный режиссёр, педагог, профессор. Художественный руководитель и главный режиссёр оперной труппы Московского академического музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко.

³ Ансимов Георгий Павлович (1922 – 2015) — Народный артист СССР, знаменитый оперный режиссер, педагог, публицист. В 1955 – 1964, 1980 – 1990 — оперный режиссёр, в 1995 – 2000 гг. — руководитель режиссёрской группы Большого театра. В 1964 – 1975 гг. — главный режиссёр и художественный руководитель Московского театра оперетты. Ансимов поставил десятки спектаклей на сцене Большого театра, среди которых *Русалка*, *Золотой петушок*, *Иоланта* и др., он был единственным в мире постановщиком всех опер Сергея Прокофьева.

⁴ Покровский Борис Александрович (1912 – 2009) — Народный артист СССР, советский и российский оперный режиссёр, педагог, публицист. С 1943 г. служил в Большом театре в Москве. В 1952, 1955 – 1963 и 1970 – 1982 гг. — главный режиссёр Большого театра, где поставил 41 спектакль. Осуществил первую постановку оперы *Война и мир* С. Прокофьева в Ленинграде (1946, Ленинградский академический Малый театр оперы и балета). По его просьбе С. Прокофьев написал вальс Наташи Ростовой, ставший символом этой оперы. С его именем связано целое направление режиссуры в музыкальном театре. Можно даже сказать, что концепция Покровского во многом определила развитие современного оперного искусства.

⁵ Бархин Сергей Михайлович (род. 31 марта 1938 г., Москва) — советский и российский сценограф, художник, художник книги, архитектор, писатель. Народный художник РФ. В 1988 – 1992 гг. — главный художник Московского

музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко, в 1995 – 2000 гг. — Художественный руководитель — сценограф Большого театра. Оформил более 200 постановок (оперы, балеты и драматические спектакли) во многих городах бывшего СССР и за рубежом: в Германии, Финляндии, Швеции, Японии, Турции, Чехии. Основатель и долгое время заведующий кафедрой сценографии Российской Академии театрального искусства (1992 – 2007), профессор.

⁶ Мессерер Борис Асафович (род. 15 марта 1933 г., Москва) — советский и российский театральный художник, сценограф, педагог. Президент ассоциации художников театра, кино и телевидения Москвы. Академик РАХ (1997; член-корреспондент 1990). Народный художник РФ. В 1963 г. Борис Мессерер дебютировал как художник музыкального театра на сцене Государственного Большого театра России в балете *Подручник Кижэ* на музыку Сергея Прокофьева. В 1967 г. создал декорации к балету *Кармен сюита* в оркестровке Родиона Щедрина. Впоследствии в Большом театре он оформил балеты *Конек-горбунок* Щедрина (1999) и *Светлый ручей* (2003) Дмитрия Шостаковича. С Большим театром жизнь Мессерера была связана еще и в силу семейных обстоятельств: там работали его отец Асаф Мессерер — знаменитый артист балета, балетмейстер, педагог, его супруга балерина Нина Чистова и, наконец, его знаменитая кузина Майя Плисецкая. Мессерер признается, что больше любит работать именно над балетными спектаклями: «Все-таки я люблю — конечно, самокорыстно — то, где художник больше виден. В балете он виден больше, чем в драматическом спектакле».

⁷ Левенталь Валерий Яковлевич (1938 – 2015) — советский и российский театральный художник, сценограф, педагог, профессор. Народный художник СССР. С 1965 г. Левенталь был художником-постановщиком Большого театра, в 1988 – 1995 гг. — его главным художником. Последняя работа В. Левенталя в Большом театре — детская опера *История Кая и Герды* в 2014 г. Начиная с 1979 г. много работал во МХАТ-е, а после раздела театра в 1987 г. — в МХТ им. Чехова, оформил спектакли по пьесам А. Гельмана, М. Рошина, С. Мрожека, А.

Островского, а также чеховские постановки Олега Ефремова: *Чайку*, *Дядю Ваню*, *Вишнёвый сад* и *Три сестры*. Левенталь оформлял спектакли и за рубежом, как в драматических, так и в музыкальных театрах, в том числе в «Ла Скала» и «Коммунале». Последние годы В. Левенталь жил в Америке, где жили его дочь и внук, преподавал в Йельском университете, занимался живописью.

⁸ Государственная центральная театральная библиотека была открыта в 1922 г., как академическая библиотека при училище Малого театра. Библиотека до 1948 г., находилась по адресу Пушечная, д. 2.

⁹ Лапицкий Всеволод Иосифович (1903 – 1975) — профессор, декан энергетического факультета Московского инженерно-экономического института.

¹⁰ Некоторые документы архива упоминались в 1955 г., в книге С. Ю. Левика *Записки оперного певца* (второе издание, переработанное — в 1962 г.). В работе над книгой автору помогал сын И. М. Лапицкого, Всеволод Иосифович, который представил ему для изучения и публикации документы из семейного архива. В архиве сохранились почтовые квитанции об отправке заказа С. Ю. Левика (1945 г.) и письмо В. И. Лапицкого к С. Ю. Левика (1948 г.).

¹¹ Вяльцева Анастасия Дмитриевна (по мужу — *Бискупская*; 1871 – 1913) — русская эстрадная певица (меццо-сопрано), исполнительница русских и «цыганских» романсов, артистка оперетты.

¹² Театр просуществовал с 11/24 декабря 1912 г. по 19 января 1919 г. Всего на сцене ТМД было поставлено более 30 спектаклей, среди них: оперы *Евгений Онегин*, *Пиковая дама*, *Мазепа*, *Черевички* и *Иоланта* П. Чайковского; *Борис Годунов*, *Хованщина*, *Сорочинская ярмарка* и *Женитьба* М. Мусоргского; *Садко*, *Снегурочка* Н. Римского-Корсакова; *Каменный гость* А. Даргомыжского; *Мадмуазель Фифи* и *Пир во время чумы* Ц. Кюи; *Сестра Беатриса* А. Давидова; *Свадьба* В. Эренберга; *Севильский цирюльник* Дж. Россини, *Фауст* Ш. Гуно, *Нюрнбергские мастерзингеры* и *Парсифаль* Р. Вагнера; *Аида* и *Риголетто* Дж. Верди; *Кармен* Ж. Бизе, *Богема* и *Мадам Баттерфляй* Дж. Пуччини, *Паяцы* Р. Леонкавалло; *Сказки Гофмана* Ж. Оффенбаха, *Пеллеас и Мелизанда*

К. Дебюсси; *Гензель и Гретель* Э. Хумпердинка, *Quo vadis* Ж. Нугеса; оперетта *Перикола* Ж. Оффенбаха и балет *Принц-свинопас* А. А. Давидова.

¹³ Бриан Мария Исааковна (1886 – 1965) — лирическое сопрано. Пению обучалась сначала в Париже у солистки Гранд Опера г-жи Лаборд (1903 – 1909), затем в Петербургской консерватории, которую окончила в 1912 г. с золотой медалью в классе А. Жеребцовой-Андреевой. В этом же г. дебютировала на оперной сцене знаменитого в то время Театра музыкальной драмы в Петербурге в партии Татьяны (*Евгений Онегин*). Участвовала в дягилевских «Русских сезонах» в Париже (1913) и Лондоне (1914), исполнив Ксению в *Борисе Годунове*, Эмму в *Хованщине*, Панночку в *Майской ночи* и Кухарочку в *Соловье*. Пела также в спектаклях Большого оперного театра Народного дома на Петроградской. В 1918 – 1933 — солистка ГАТОБ-а. В 1920 – 1950 гг. — профессор Петроградской-Ленинградской консерватории.

¹⁴ Чайковский Модест Ильич (1850 – 1916) — русский драматург, оперный либреттист, переводчик, театральный критик; младший брат Петра Ильича Чайковского. Автор либретто для опер брата *Пиковая дама* (1890) и *Иоланта* (1891). Автор либретто опер *Дубровский* Эдуарда Направника (1895), *Ледяной дом* Арсения Корещенко (1900), *Наль и Дамаянти* Антона Аренского (1904) и *Франческа да Римини* Сергея Рахманинова (1904). Первый биограф П. И. Чайковского.

¹⁵ Любовь Александровна Андреева (урождённая *Тыщинская* или *Тещинская*; 1884 – 1969) — оперная (меццо-сопрано) и концертная певица, вокальный педагог, выступавшая под фамилией матери Дельмас. Обладала красивым звучным голосом, её отличала яркая внешность. Создала на оперной сцене ряд запоминающихся музыкально-сценических образов. Репертуар Андреевой-Дельмас насчитывал свыше 60 партий, различных по характеру. В 1913 – 1919 гг. Андреева-Дельмас была солисткой петроградского Театра музыкальной драмы, в 1919 – 1922 гг. — ГАТОБ-а. В 1923 г. гастролировала по городам Сибири: Ново-Николаевск, Иркутск, Минусинск, Красноярск, Минусинск, в 1926 г. — в Уфе и Самаре. В

1928 г. принимала участие в гастрольных концертах с артистами МХАТ-а, в 1930 г. — с артистами московского Большого театра.

¹⁶ Журавленко Павел Максимович (1887 – 1948). Артист оперы (бас), оперетты и режиссёр. Народный артист РСФСР. В 1912 – 1918 гг. — солист Театра музыкальной драмы, в 1918 – 1948 гг. — ГАТОБ-а и МАЛЕГОТ-а. Обладал мощным, ровным во всех регистрах голосом, отличавшимся гибкостью и подвижностью. Наиболее ярко проявил своё дарование в острохарактерных комедийных и сатирических партиях. Создал целую галерею (около 100) разнохарактерных художественных образов. Лучшие партии: Фарлаф, Варлаам, Иван Хованский, Лепорелло (*Каменный гость* и *Дон Жуан*), Барон (*Скупой рыцарь*), Додон, Салтан, Черевик, Собакин, Дед Мороз, Сашка, Дон Базилио (*Севильский цирюльник* Дж. Россини), Осмин, Фальстаф (*Фальстаф*). Современники отмечали блестящее исполнение виртуозной баритоновой партии.

¹⁷ Исаченко Константин Степанович (1882 – 1959) — оперный певец (лирический тенор), педагог. В 1902 – 1908 пел в хоре дворцовой церкви великого князя Александра Михайловича. Под аккомпанемент композиторов Глазунова и Кюи исполнял их романсы. Был солистом Киевской оперы, в 1912–1918 гг. в Театре музыкальной драмы в Петербурге. Обладал небольшим по звучанию, но красивым и мяжки по тембру голосом, чистейшей интонацией, легко преодолевал технические трудности. Выступал в лирических и характерных партиях. 1-й исп. партии Молодого цыгана (*Цыганы* К. Галкаускаса, в Петербурге и Вильно). Лучшие партии: Ленский, Шуйский, Берендей, Давид, Альфред (*Травиата*). По приглашению Дягилева участвовал в «Русских сезонах» (1911) в Монте-Карло, Риме, Милане, Париже, Лондоне. С 1918 по 1923 г. — солист петроградского Большого оперного театра Народного дома. В 1941 – 1945 гг. — руководитель Ансамбля песни и пляски Краснознаменного Балтийского флота.

¹⁸ Куклин Николай Никанорович (1886 – 1950) — оперный певец (драматический тенор), камерный певец и педагог. Пению обучался в 1902 – 1906 гг. в петербургской Придворной певческой капелле, в 1908 – 1914 гг. — Петербургской консерватории (класс

Н. Ирецкой). Позднее два года совершенствовался во Франции у Л. Эскалаиса и Ф. Литвин. В 1913 – 1914 гг. пел на сцене Народного дома, в 1917 – 1918 гг. — в Театре музыкальной драмы, в 1918 – 1947 гг. солист Мариинского театра, ГАТОБ-а, позднее Ленингр. театра оперы и балета им. С. М. Кирова. Эпизодически выступал в спектаклях МАЛЕГОТ-а. В 1924 г. гастролировал в Берлине и Нижнем Новгороде. Обладал глубоким голосом широкого диапазона. Лучшие партии: Баян, Финн, Самозванец, Княжич Всеволодович, Михайло Туча, Герман (*Пиковая дама*), Отелло (*Отелло* Дж. Верди), Хозе (*Кармен*), Ирод, Тангейзер, Зигмунд, Парсифаль, Зигфрид (*Гибель богов*), Погнер (*Нюрнбергские мастерзингеры*).

¹⁹ Мозжухин Александр Ильич (1878 (1879?) – 1952) — оперный певец (бас-кантанте). С 1906 г. пел в театре Солодовникова, в 1912 – 1915 в Театре музыкальной драмы в Санкт-Петербурге (Петрограде), с 1921 г. выступал преимущественно в концертах. Лучшие партии – Борис Годунов (Борис Годунов Мусоргского), Ганс Закс (Нюрнбергские мастерзингеры Вагнера), Мефистофель (*Фауст* Гуно), Дон Базилио (Севильский цирюльник Россини). Брат известный актер немого кино И. Мозжухина. А. И. Мозжухин на протяжении первых сезонов ТМД, был одним из лучших солистов труппы, исполнителем ведущих басовых партий репертуара. В 1915 г. ушел из театра.

²⁰ Давыдова Мария Самойловна, в замужестве Скобелева (1889 (1888?) – 1987) — оперная и концертная певица (меццо-сопрано), артистка оперетты, режиссёр и вокальный педагог. На оперной сцене дебютировала в конце 1912 г. в петербургском Театре музыкальной драмы, затем пела на сцене Народного дома. Диапазон созданных ею в ТМД образов весьма широк: дерзкая Кармен, холодноватая Марина Мнишек, острохарактерная Графиня (*Пиковая дама*), отравленная любовной истомой Марфа (*Хованщина*). Кармен по общему признанию стала лучшим ее сценическим созданием. До революции 1917 г. успешно работала в операх и опереттах, выступала в Петербурге. Еще некоторое время после Октябрьской революции она работала на русских сценах: в 1925 пела на

сцене московского Большого театра «Кармен» Ж. Бизе, в 1926 г. — в операх *Хованщина* М. Мусоргского, *Пиковая дама* П. Чайковского; в 1926 г. в Петрограде выступала в опереттах *Сильва* И. Кальмана и *Мадемуазель Нитуш* Ф. Эрве. Эмигрировав во Францию в 1926 г., Давыдова стала солисткой прославленной «Русской оперы в Париже» (антреприза А. А. Церетели), где, в частности, выступала на одной сцене с Шаляпиным.

²¹ Липковская (Маршнер) Лидия Яковлевна (1882 – 1958) — певица (колоратурное сопрано) и педагог. В 1905 г. окончила Петербургскую консерваторию по классу Н. А. Ирецкой. В 1906 – 1908 и 1911 – 1913 гг. солистка Мариинского театра. В 1909 г. пела на сцене Народного дома в Петербурге. В 1909 – 1911 гг. выступала в Париже, Милане, Лондоне и других городах. В 1914 – 1915 гг. солистка Театра музыкальной драмы в Петрограде. С 1919 г. жила за границей. Оставила сцену в 1941 г. В 1950-х гг. преподавала пение в Бейруте.

²² Собинов Леонид Витальевич (1872 – 1934). Русский оперный певец (лирический тенор). Народный артист Республики (1923). В 1897 г. стал солистом Большого театра. Собинов выступал в миланском театре «Ла Скала» (1904 – 1906), где пел в традиционном итальянском репертуаре, выступал в Монте-Карло, Мадриде, в Лондоне, Берлине, Париже (1909). В Театре музыкальной драмы великий певец-артист исполнил партии Ленского и Берендея. Появление Леонида Собинова на сцене ТМД не было случайностью. Еще до открытия театра, только услышав о проекте Лапицкого, певец весьма заинтересовался его идеями реформирования оперного искусства, одним из первых поддержал новое начинание, внося в общий фонд 1 000 рублей. Он стал пайщиком театра еще до его открытия.

²³ 19 декабря 1906 г. премьера оперы *Каменного гостя* в Большом театре (дирижер В. Сук, режиссер И. Лапицкий, художник К. Коровин).

²⁴ В 1914 г., на сцене ТМД И. Лапицкий ставит оперу *Сестра Беатриса* А. Давидова. (дирижёр М. Бихтер, художник Н. Рерих)

²⁵ В 1924 г. 9 февраля, на сцене ГАТОБа И. Лапицкий ставит *Кармен* (дирижёр Купер, художник А. Головин)

²⁶ В 1924 г. на сцене ГАТОБа И. Лапицкий ставит оперу *Саломея* Рихарда Штрауса. (дирижёр Дранишников, худ. М. Курилко)

²⁷ Дуначарский Анатолий Васильевич (1875 – 1933) — российский революционер, советский государственный деятель, писатель, переводчик, публицист, критик, искусствовед. С октября 1917 г. по сентябрь 1929-го — первый нарком просвещения РСФСР, активный участник революции 1905 – 1907 гг. и Октябрьской революции 1917 г.

²⁸ Марков Павел Александрович (1897 – 1980) — русский советский театральный критик, режиссёр, теоретик театра, педагог, один из крупнейших отечественных историков театра.

²⁹ Бихтер Михаил Алексеевич (1881 – 1947) - российский пианист и дирижер, заслуженный деятель искусств России (1938). Сын оркестрового музыканта. Был зачислен в Петербургскую консерваторию сразу по трём классам: фагота, элементарной теории и фортепьяно. В 1910 г. окончил с золотой медалью Петербургскую консерваторию (класс фортепиано А. Н. Есиповой, класс дирижирования Н. Н. Черепнина). Выступал как пианист-ансамблист, в т. ч. с Н. И. Забелой-Врубель, Ф. И. Шаляпиным. В 1912 – 1917 г. дирижер Театра музыкальной драмы в Петрограде. С 1934 г. профессор Ленинградской консерватории по классу камерного пения. В период блокады Ленинграда выступал в концертах. Вёл дневник, в том числе в период блокады.

Отрывки его опубликованы: *Листки из книги воспоминаний, Советская музыка, 1959, № 9, 12.*

³⁰ Удивительные по красоте и силе выразительности эскизы декораций и костюмов к опере Р. Штрауса «Саломея», поставленной в Мариинском, затем в Большом театре, были отмечены премией на всемирной выставке в Милане в 1927 г.

³¹ На фотографиях определены: Большаков, Николай Аркадьевич (1874 – 1958) - артист оперы (лирико-драматический тенор), камерный певец, педагог. В 1906 – 1931 гг. был солистом Мариинского театра. В опере *Саломея* исполнял партию Нарработа; Андреев, Павел Захарович (1874 – 1950) — артист оперы (бас-баритон), педагог. В 1909 – 1948 гг. — солист Мариинского театра; Ку克林, Николай

Никанорович (1886–1950). — артист оперы (драматический тенор), камерный певец и педагог. В 1918–1947 гг. — солист Мариинского театра; Самарина, Любовь Александровна — артистка оперы (меццо-сопрано). Выступала в петроградском Народном доме; Ершов, Иван Васильевич (1867–1943) — русский оперный певец (драматический тенор), педагог. В 1895–1929 гг. — солист Мариинского театра. В опере *Саломея* исполнял партию Ирода.

³² Нежданова Антонина Васильевна (1873–1950) — русская и советская оперная певица (лирико-колоратурное сопрано), педагог. Народная артистка СССР (1936). В 1912 г., она выступила на сцене Гранд-опера в Париже, исполнив партию Джильды в «Риголетто». Ее партнерами на сцене были Энрико Карузо и Титта Руффо. Бернард Шоу считал ее «лучшим творением природы», а Сергей Рахманинов посвятил ей свой знаменитый *Вокализ*.

³³ Конфликт двух сильных личностей, фанатично любящих театр. Шаляпин не принял реформаторские идеи Лапицкого при постановке «Каменного гостя», отказавшись участвовать в спектакле. Лапицкий считал, что индивидуальные амбиции актера должны быть отодвинуты на второй план, что опера — это коллективный спектакль, где недолжно возникать культа отдельно взятых оперных «звезд». Ускова-Лапицкая говорила, что дед высоко ценил талант Шаляпина, но его человеческие качества не вызывали уважения.

³⁴ Арбатов (Архипов) Николай Николаевич (1869–1926) — режиссер и театральный педагог. Ученик и сподвижник К.С. Станиславского со времен Общества искусства и литературы (после ухода Станиславского в МХТ-е Арбатов возглавил это Общество). В 1903 г. Арбатов стал главным режиссером в Товариществе русской частной оперы (антрепризе М.М. Кожевникова), где за один лишь театральный сезон поставил больше десятка спектаклей, сразу же привлечших большое внимание публики и прессы.

³⁵ А.И. Мозжухин на протяжении первых сезонов ТМД, был одним из лучших солистов труппы, исполнителем ведущих басовых партий репертуара.

В 1915 г. ушел из театра. А.И. Мозжухин, который мог сколь угодно неодобрительно относиться к внутритеатральной политике

Лапицкого, тем не менее, весьма лестно отзывался о нем, как режиссере-постановщике. Он отмечал, что готовить роль с Лапицким «очень приятно, легко и ... свободно. Никогда не чувствуешь давления на свою артистическую индивидуальность. Всякое созданное на сцене положение, созданная роль, тип, созданный грим - никогда не встречали возражений со стороны И. М. ... Работать с таким художником - большое наслаждение...». (Мозжухин 1923: 3).

³⁶ Виктор Вениаминович (Викторович) Абаза (1873-1954) — музыкант, балалаечник. Первый русский балалаечный коллектив создал ещё в Императорском училище правоведения. Его виртуозная игра на балалайке удостоилась высокого одобрения цесаревича Николая Александровича. В эмиграции жил во Франции и Монте-Карло, концертировал в Париже и Ницце. В 1920–1930-х гг. многократно участвовал в благотворительных концертах русских обществ и союзов. В 1926 г. был постановщиком концерта в Ницце, устроенного Франко-русским благотворительным обществом. Член Комитета кассы правоведов (1930-е). 7 июня 1949 г. в Париже в зале Российского музыкального общества за границей состоялся юбилейный концерт по случаю 50-летия его артистической деятельности. Похоронен на кладбище Кокад в Ницце.

Dal “Pipistrello” all’“Uccello azzurro”: come il Cabaret artistico diventa Teatro delle miniature

Michaela Böhmig

Molto spesso le forme teatrali ‘minori’, i Cabaret artistici (da non confondere con quelli di satira politica) e i Teatri delle miniature, grazie a una maggiore agilità e a forze giovani, animate da spirito ribelle e voglia di sperimentazione, adottano modi e metodi che sono in contrasto con quelli dei teatri tradizionali. In un periodo in cui la Russia si dibatte nelle convulsioni di gravi squilibri politici, sociali, economici e, certamente, anche spirituali, si assiste a un’autentica proliferazione di forme teatrali ‘minori’ che fa parlare un critico dell’epoca di “epidemia delle miniature” (Efros 1918: 24; cit. da Tichvinskaja 1995: 295). Sono queste le manifestazioni d’arte – eclettiche, ibride, sofisticate – che riflettono forse meglio di altre la crisi del vecchio ordine, il crollo delle certezze e le mille contraddizioni di una visione del mondo frammentatasi sotto l’incalzare della rivalutazione dei valori e la pressione di avvenimenti che fanno presagire una imminente apocalisse.

Una delle risposte a questo clima di incertezza sono gli innumerevoli Cabaret artistici ed i Teatri delle miniature, che si moltiplicano in Russia all’inizio del ’900 e, fin dal nome, ma anche nell’atteggiamento dissacrante, si distanziano dalle istituzioni

teatrali consolidate e ‘autorevoli’.

A Mosca, il primo tra i cabaret è la celebre “Letučaja myš” (Il Pipistrello), mentre tra i Teatri delle miniature si annoverano “Buff-miniatjur” (Il buffo delle miniature), “Mamonovskij teatr” (Teatro Mamonovskij), “Teatr M.I. Rtiščevoj” (Teatro di M.I. Rtiščeva).

A Pietroburgo, il panorama è ancora più variegato con i cabaret “Lukomor’e” (L’insenatura), “Krivoe zerkalo” (Lo specchio curvo), “Veselyj teatr dlja požilych detej” (Teatro allegro per bambini anziani), “Dom intermedii Doktora Dapertutto” (La casa degli intermezzi del Dottor Dappertutto), “Brodjačaja sobaka” (Il cane randagio), “Prival komediantov” (La sosta dei commedianti), ai quali si aggiungono i Teatri delle miniature “Litejnyj teatr” (Teatro sul Litejnyj), “Teatr miniatjur na Troickoj” (Teatro delle miniature sulla Troickaja), “Litejnyj Intimnyj teatr” (Teatro Intimo sul Litejnyj), “Intimnyj teatr B.S. Nevolina” (Teatro Intimo di B.S. Nevolin) e tanti altri, che sorgeranno negli anni della guerra (Tichvinskaja 1995: 182-185, 322-339).

“Letučaja myš”: il primo periodo parodistico, carnevalesco, dissacratorio

Non è forse un caso che “Letučaja myš”,



prototipo di molti altri cabaret, nasce per iniziativa degli artisti del MChT, desiderosi di crearsi un circolo privato, un ritrovo esclusivo, un luogo di svago, lontano non solo dall'impegnativo mestiere di attore nel teatro di appartenenza, ma anche – e forse soprattutto – dalla prosaica volgarità della vita quotidiana. In un primo momento, la frequenza è riservata agli 'iniziati', quasi esclusivamente attori del MChT e un ristrettissimo numero di musicisti, pittori, letterati e qualche 'intimo', mentre eventuali 'estranei' sono ammessi solo a seguito di una procedura piuttosto complessa, che si allenterà con gli anni.

Fin dalla sua costituzione "Letučaja myš" sottolinea la sua alterità rispetto non solo al MChT, ma soprattutto al mondo reale, stilizzandosi come creatura 'notturna', che dimora in un mondo immaginario. Il cabaret è sistemato in uno scantinato, per accedere al quale si deve passare per una angusta porticina sul retro dell'edificio principale, il Dom Percovoj, costruito nel bizzarro stile neo-russo, e le 'serate' iniziano non prima della mezzanotte. L'inaugurazione si festeggia il 29 febbraio del 1908¹ come per rimarcare la collocazione irrealistica, fuori dal tempo e dallo spazio, di questo luogo di ritrovo per pochi eletti. Anche il nome e il logo, una replica volutamente grottesca del Gabbiano, simbolo del MChT, evocano ambientazioni notturne e voli erratici. Con uno sguardo alla poetica di "Letučaja myš" non è da escludere un riferimento all'operetta *Die Fledermaus* (Il pipistrello) di Johann Strauss, in particolare all'atto centrale, che si svolge durante una festa, alla quale partecipano, travestiti e mascherati, nobili, borghesi e servi che si sbizzarriscono negli immaneccabili intrecci ed equivoci amorosi, addebitati all'eccesso di champagne.

Sul soffitto della piccola sala degli spettatori, adornata di dipinti parietali di due artisti di secondo piano, A. Klodt e K. Sapunov, fratello del più celebre Nikolaj, planavano, a mo' di uccelli del malaugurio, grandi pipistrelli. L'arredamento consisteva in un lungo tavolo grezzo e panche rozzamente assemblate, sulle quali gli ospiti si radunavano come per la seduta di una società segreta o – in considerazione della situazione politica in Russia – di un Festino in tempo di peste. Da un piccolo buffet, sistemato in un angolo, ognuno poteva rifornirsi per pochi soldi. Le decorazioni della sala, i berretti di carta di chi faceva gli onori di casa e di qualche ospite di riguardo, insieme agli sketch che mescolavano parola, musica e immagine, creavano, da una parte, una curiosa replica di una 'opera d'arte totale', mentre dall'altra restituivano l'atmosfera familiare di uno spensierato passatempo, scisso dal prosaico mondo 'diurno' e lontano dall'arte 'seria' o socialmente 'impegnata'. Le opinioni discordano sul periodo di permanenza di "Letučaja myš" in questo primo rifugio. Nel suo libro su "Letučaja myš", uscito in occasione del decimo anniversario, Nikolaj Efros, critico teatrale e storico del teatro, vicino al MChT e al suo cabaret, scrive che il cabaret è rimasto nel locale iniziale per un anno e mezzo (Efros 1918: 33), mentre secondo una fonte più recente il cabaret si è trasferito in un nuovo scantinato sul Miljutinskij pereulok già nel 1908, a seguito della inondazione primaverile che aveva distrutto il sotterraneo con mobili, decorazioni e palco (Tichvinskaja, 1995: 30).

Nei primi anni, i protagonisti di "Letučaja myš" sono gli attori del MChT, incluso lo stesso Stanislavskij, che, liberi dal severo esercizio di prove e spettacoli nel teatro di

appartenenza, recitano scenette comiche e farsesche, si esibiscono in imitazioni beffarde, travestimenti bizzarri, mascherate più o meno caricaturali, in una parola, in tutto ciò che non è 'realistico' o 'autentico'. Eseguono in chiave umoristico-parodistica canzoncine popolari e danze folkloristiche, si scatenano nei balli da sala allora di moda. Grandi attori non disdegnano forme teatrali 'minori', artisti di prosa si improvvisano direttori di cori o orchestre, impersonano celebri cantanti d'opera come Šaljapin o Sobinov e, senza saper cantare, ne riproducono i tic della dizione. Il grande Stanislavskij assume il ruolo di prestigiatore o di direttore di un circo, parodia del teatro creato da lui insieme a Vladimir Nemirovič-Dančenko, e, munito di scudiscio e frusta, governa uno stallone ammaestrato, impersonato da un attore del MChT che in maniera più o meno goffa cerca di scavalcare i vari ostacoli costituiti dagli spettacoli andati in scena al MChT (Stanislavskij 1988: 447; Tichvinskaja 1982: 105; Tichvinskaja 1995: 30-31).

Il libero gioco con diversi registri stilistici e l'imitazione – lo sdoppiamento o il capovolgimento – delle peculiarità dei 'mostri sacri' della scena permettono a sconfessare rango, ruolo e valore non solo del MChT, ma di tutti i teatri 'ufficiali' (sono presi di mira anche il Malyj teatr e perfino la critica teatrale). Lo spirito canzonatorio e burlesco, che spinge a trasgredire norme e regole, cancellando le gerarchie e mettendo in ridicolo le autorità e gli idoli (anche teatrali), è una rivolta contro il teatro come tempio, come tribuna o come la schilleriana "istituzione morale". Le fonti di ispirazione spaziano dalla Commedia dell'arte, che all'epoca occupava un posto di rilievo nella teoria e prassi teatrale, al *lubok* (stampa popolare

con immagini semplici e brevi scritte esplicative) e al *balagan* (baraccone da fiera), dal grottesco hoffmanniano al *café chantant* e al varietà.

I due principi sui quali poggia l'interpretazione sono l'improvvisazione e il dilettantismo più o meno finto degli attori, due elementi allora ampiamente dibattuti nelle cerchie teatrali. L'improvvisazione nasce spesso da idee spontanee, che un estro fugace trasfonde in brevi scenette, che sembrano nascere sul momento per svanire qualche istante dopo. L'ostentato dilettantismo di attori professionisti non è estraneo alle coeve sperimentazioni con attori amatoriali o dilettanti nelle recite teatrali. Evreinov, che in quegli anni era impegnato come regista nel cabaret "Krivoe zerkalo", ricorda:

Era un'epoca ribelle nel campo dell'arte teatrale, quando alle persone sembrava che l'artista maggiormente compenetrato del principio professionale fosse poi quello più limitato nelle sue ambizioni creative, che la durata della sua esperienza professionale aumentasse anche la sua dipendenza dalla routine e, all'incontrario, che il talento dell'artista che ignora audacemente le tecniche professionali apparisse più fresco, interessante, rivoluzionario, con maggiori garanzie di non essere contagiato dal pernicioso professionalismo (cit. da Tichvinskaja 1982: 110).

Nel 1909 Evreinov mette in pratica la sua idea sul dilettantismo con l'allestimento, al "Litejnyj teatr", della "fiaba drammatica" *Nočnye pljaski* (Balli notturni) di F. Sologub, facendo recitare letterati, pittori e attori non professionisti.

Con gli anni, l'iniziale dilettantismo assumerà un alto grado di virtuosismo e si cristallizzerà in un complesso di abilità che caratterizzeranno il profilo professionale dei protagonisti dei Teatri delle miniature



e, successivamente, delle stelle del teatro di varietà, portando quello che sembrava un genere di pura evasione a livelli di grande maestria artistica.

Fin dal primo periodo della sua esistenza "Letučaja myš" è un polo di attrazione per il popolo della notte, intellettuali, letterati, artisti, snob e bohémien, che apprezzano l'ironia di spettacoli allestiti con grande gusto e non privi di pretese intellettuali. Pur aprendosi man mano a un pubblico più vasto, il cabaret cerca a lungo di mantenere il suo carattere originario e, fino alla svolta del 1912, è animato dal fervore degli attori del MChT e dall'impegno artistico e finanziario del duo Tarasov-Baliev, appassionati amanti del teatro di Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko e fedeli seguaci del MChT fin dalla sua prima tournée all'estero nel 1906.

Nikolaj Tarasov, facoltoso mecenate, dandy e dongiovanni, è un giovane elegante, che si stilizza 'alla Beardsley', si distingue per il gusto raffinato ed è anche dotato di un apprezzabile talento letterario. Era intervenuto con un cospicuo finanziamento per aiutare il MChT in un momento critico della tournée all'estero e anche in seguito sostiene economicamente il MChT, per cui gli viene proposto di entrare nella direzione del teatro. Amante delle facezie, autore di taglienti epigrammi, di parodie e buffonate, è un personaggio travagliato, diffidente, e nel 1910, a soli 28 anni, si suicida a causa di un intricato triangolo amoroso, facendo così mancare al cabaret una delle sue fonti di sostentamento.

Nikita Baliev è in amicizia sia con Tarasov, sia con molti attori del MChT. Per la sua assoluta devozione al teatro e ai suoi direttori, è incaricato dapprima della funzione di segretario della direzione del MChT e in seguito gli viene fatta la

proposta di entrare nella compagnia come attore. Baliev ha, però, il problema di essere dotato di un fisico e, soprattutto, di un volto molto caratteristici – per non dire buffi –, fattori che gli impediscono di dissimularsi nei pochi personaggi che gli vengono affidati. Coadiuvato da Tarasov, si distingue invece presto come animatore o, meglio, vera e propria anima di "Letučaja myš" e nel 1912 lascia la compagnia del MChT, senza abbandonare il mondo del teatro. Sceglie il ruolo del conferenziere, che con le sue amene chiacchierate fa da collante tra i diversi pezzi e intrattiene il pubblico. Allo stesso tempo commissiona testi e bozzetti scenografici, si incarica della regia dei singoli numeri, in una parola, svolge una funzione simile a quella di un geniale direttore artistico o impresario. Ecco come lo descrive Stanislavskij:

In qualità di *conférencier* di questi spettacolini comici si esibì per primo e si distinse per il brillante talento il nostro attore N.F. Baliev. La sua inesauribile allegria, inventiva, arguzia sia nella sostanza sia nella forma della resa scenica dei suoi scherzi, l'audacia, che spesso arrivava all'insolenza, la capacità di tenere il pubblico nelle sue mani, il senso della misura, la capacità di stare in equilibrio sul confine tra irriverenza e allegria, tra offensivo e scherzoso, la capacità di fermarsi in tempo per dare allo scherzo una direzione completamente nuova, bonaria, tutto questo faceva di lui una interessante figura artistica di un genere nuovo per noi (Stanislavskij 1988: 447-448; il corsivo distingue quello che nel testo dell'autore – K.S. – è scritto con caratteri latini).

I pezzi forti degli spettacoli di "Letučaja myš" sono – e rimarranno fino alla rifondazione nel 1912 – le parodie, che prendono spunto dalle messe in scena del MChT e vanno in scena poco dopo la prima, irridendo le scelte artistiche, le

tecniche e i metodi di recitazione del MChT, 'svuotando' così lo spettacolo originario e 'straniandolo' con vari artifici. Solo un pubblico colto, appartenente a un circolo di 'iniziati', è in grado di apprezzare le allusioni, decifrare i sottintesi, cogliere le velate somiglianze celate in parodie e imitazioni. Lo spirito di negazione e lo scetticismo, che pervadono gli spettacoli e trovano la loro espressione nell'ironia, nell'irrisione e nella parodia, sono diffusi all'epoca nel sentire comune e caratterizzano non solo i cabaret, ma quasi tutti i generi artistici dal giornalismo alla belletristica, dalla grafica alla musica, che mettono in discussione i loro stessi principi costitutivi.

L'inaugurazione della seconda stagione nell'ottobre del 1908, che si apre con il "Circo" di Stanislavskij, è dedicata alla parodia di *Sinjaja ptica* (L'uccello azzurro) di Maeterlinck, spettacolo andato in scena qualche giorno prima al MChT. I ruoli sono ora affidati a marionette e tra i personaggi agiscono Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko come Til'til' e Mitiľ, impegnati nella caccia all'uccello azzurro. Con l'espedito delle marionette-fantocci, che asseconda la generale tendenza del cabaret al bambolesco e marionettistico, "Letučaja myš" si riallaccia al tema della bambola animata e della maschera dissimulatrice, tanto caro al teatro simbolista (basta pensare a opere come *La baracca dei saltimbanchi* di Blok/Mejerchol'd o a *Petruška* di Stravinskij/Fokin), ma centrale anche nelle riflessioni teoriche di uomini di teatro come Craig e Mejerchol'd. Mascherate e marionette svolgono un ruolo importante nella strategia che mira allo straniamento e al denudamento della finzione teatrale, come quando, nella *Baracca dei saltimbanchi*, i fantocci indossano elmi di cartone e combattono

con spade di legno e dalle ferite stilla succo di mirtillo.

Anche "Letučaja myš" paga un tardo tributo a questa infatuazione, mettendo in scena nella stagione 1914/1915 la *pièce Muzykal'nyj jaščik* (Carillon), nota anche con i titoli *Marionetki* (Piccole marionette) e *Perst sud'by* (La mano del destino), *pièce* imperniata sul consueto intreccio amoroso tra Colombina, Pierrot e Arlecchino, impersonati da bambole-marionette.

A fine ottobre 1908 va in scena la parodia del giubileo dei dieci anni di attività del MChT. Per l'occasione è riprodotto in miniatura il palcoscenico del MChT con le poltrone per Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko e si ripete tutta la cerimonia pervertendola nel suo contrario. Sul sipario, il posto del gabbiano è occupato da un pipistrello e, invece delle istituzioni illustri che erano venute a fare le congratulazioni, si succedono i rappresentanti della "Unione dei bagnini moscoviti", che dichiarano di occuparsi della pulizia corporea così come il MChT è impegnato in quella dell'anima. Seguono gli inviati della "Società degli avicoltori", che esprimono la loro soddisfazione per l'allevamento e l'addomesticamento di un uccello come il gabbiano e la cattura di un uccello azzurro, rammaricandosi che non sia riuscita la trasformazione di un'anatra selvatica in una domestica (cfr. Tichvinskaja 1995: 31-32).

Grande successo ha la parodia, nell'autunno del 1909, del dramma *Anatèma* (Anatema) di Leonid Andreev che sarebbe dovuto andare in scena al MChT, ma fu tolto dal cartellone per l'intervento del Santo Sinodo. Con il titolo *Anatèma naiznanku* (Anatema alla rovescia) la parodia, che si apre con la lettura di un arguto libretto, è interpretata ancora una volta da marionette. Sono trascinate in



caricatura alcuni dettagli e frasi della *pièce* di Andreev e nel quadro finale gli strisciano incontro le ombre di Byron, Goethe, Hugo, Lermontov, Voltaire e di altri, che implorano la restituzione di quanto è stato sottratto a loro. Alla fine intervengono alcuni 'commentatori' che interpretano la *pièce* dal punto di vista di un mercante e di un uomo semplice, capitato casualmente a una prova, che con il suo buon senso smaschera il nebuloso simbolismo della *pièce* di Andreev (cfr. Tichvinskaja 1995: 27).

Nel 1910 è la volta della dissacrazione della messa in scena di *Brat'ja Karamazovy* (I fratelli Karamazov) con gli stessi episodi dello spettacolo originario. Al posto dei personaggi dostoevskiani agiscono attori del MChT che discutono di problemi teatrali e in una scena è rappresentato Šaljapin in costume di Mefistofele che insegue "mucche tirolesi", allusione sottile a un episodio scabroso con le coriste del Teatro Bol'šoj, ampiamente commentato dai giornali (cfr. Tichvinskaja 1995: 29). All'inizio del 1912 segue la parodia della celebre messa in scena al MChT di *Amleto*, nata dalla collaborazione di Stanislavskij e Gordon Craig, il quale aveva allestito i suoi famosi schermi. Nel travestimento comico, Kačalov-Amleto è interpretato da Evgenij Vachtangov, il quale pronuncia il monologo "Essere o non essere" tra schermi che si muovono minacciosamente, si rovesciano e con fragore crollano a terra. Egli si rammarica di dover recitare tra sipari e non come nei tempi andati, quando con grande successo aveva interpretato il ruolo a modo suo. Il re e la regina, nelle loro vesti dorate, sembrano oggetti di uso domestico e nei manifesti appesi alle pareti del locale prendono forma da un samovar e da una teiera (Tichvinskaja 1982: 106; Tichvinskaja

1995: 27-28).

Ma qual è la forza della parodia e cosa significa nella prassi teatrale? Nella definizione di Propp, la parodizzazione

[...] consiste nell'imitazione dei tratti esteriori di qualunque fenomeno della vita (i modi di una persona, i procedimenti dell'arte, ecc.). [...] La parodizzazione vuole dimostrare che dietro alle forme esteriori della manifestazione di un principio spirituale non c'è nulla, che dietro ad esse c'è il vuoto. [...] la parodia è un mezzo per svelare l'inconsistenza interiore di ciò che è oggetto di parodia. [...] la parodia consiste nel ripetere o presentare i tratti esteriori di un fenomeno insieme all'assenza di un contenuto interiore. [...] La parodia fa ridere solo quando rivela la debolezza interiore di ciò che prende di mira (Propp 1999: 76, 77, 79).

La parodia come guscio vuoto è un procedimento particolarmente impietoso nei riguardi di un teatro 'psicologico' come quello di Stanislavskij, basato sulle emozioni interiori, estrinsecate attraverso la reviviscenza. In *Rabota aktera nad soboj* (Il lavoro dell'attore su sé stesso), Stanislavskij precisa: "Ecco perché pensiamo prima di tutto al lato interiore del ruolo, cioè alla sua vita psichica, che si crea grazie al processo interiore della reviviscenza" (Stanislavskij 1989: 62-63). In questa visione, la parodia non è un denudamento dell'anima, ma la dimostrazione dell'inesistenza di essa. È il disvelamento del nulla, una sorta di nichilismo che irride tutti i valori. In ciò si coglie un orientamento volutamente anti-stanislavskiano, che prende di mira non la sua persona, ma il suo metodo.

Il superamento dello psicologismo, insieme al finto dilettantismo e all'arte dell'improvvisazione, apre ampi spazi alla sperimentazione di nuovi generi, stili,

mezzi, forme, procedimenti e contribuisce, così, a emancipare l'attore dai condizionamenti tecnici, annullando contemporaneamente l'automatismo percettivo dello spettatore.

Ne risulta un *bouleversement* carnevalesco di canoni e metodi, *in primis* del metodo di recitazione di Stanislavskij, e si crea una sorta di mondo alla rovescia, in sintonia con il clima generale di dissacrazione dei valori costituiti. L'azione di 'denudamento dei procedimenti', lo smascheramento della 'finzione teatrale', produce un effetto 'straniante'. Contemporaneamente, si enfatizza la 'teatralità' e la 'teatralizzazione', in parte dovute all'accentuazione della espressività mimica e corporea, richiesta dalla brevità dei singoli numeri, un orientamento che comporta il ritorno alle origini del fare teatro, quando la recitazione poggiava sulla bravura degli attori.

Anche se non sembra che ci siano stati legami diretti con il cabaret viennese "Fledermaus" (Pipistrello), fondato nell'ottobre del 1907 da Fritz Wärndorfer nei sotterranei di una casa nella centrale Kärtnerstrasse, lo spirito che pervade questi luoghi sembra simile. Nell'allestimento degli interni della "Fledermaus" in *Jugendstil* viennese, con un grande mosaico, erano coinvolti numerosi artisti dell'epoca, fra cui Josef Hoffmann, Gustav Klimt, Oskar Kokoschka. I testi dei programmi erano scritti da personalità come Peter Altenberg, Alfred Polgar ed Egon Friedell, che negli anni 1908-1910 era anche il direttore del cabaret. Altenberg, esponente della bohème artistica viennese e assiduo frequentatore di caffè e cabaret, è autore di brevi schizzi impressionistici, venati di ironia, e di stringati testi per cabaret, andati in scena anche alla "Fledermaus"

del suo amico Friedell. Personaggi come Altenberg e Friedell erano tutt'altro che sconosciuti in Russia. Nel 1909 esce la traduzione russa di *Märchen des Lebens* (Favole della vita) di Peter Altenberg con una introduzione dell'importante critico letterario Arkadij Gornfel'd. Nel 1911 Altenberg partecipa alla miscellanea *Nagota na scene* (La nudità in scena), curata da Nikolaj Evreinov, con il saggio *Prekrasnaja nagota* (La splendida nudità). Nel 1914 il giornale "Teatral'naja gazeta" pubblica nel primo numero l'articolo *Kabare* (Il cabaret) di Egon Friedell, il quale sostiene che il cabaret come istituzione teatrale si giustifica solo nella misura in cui è caratterizzato da dilettantismo e improvvisazione (Friedel' 1914: 8).

"Letučaja myš": il secondo periodo, quasi come il primo, solo su base commerciale

Per una serie di concause (la morte di Tarasov, la posizione precaria di Baliev come attore del MChT, la pressione di un pubblico crescente per essere ammesso alle serate), "Letučaja myš" nel 1912 si stacca formalmente dal MChT e si rifonda. Baliev, dotato di un grande talento organizzativo e di un non minore fiuto artistico, trasforma un 'covo di artisti' in una impresa commerciale, di cui è azionista, impresario, direttore, regista e, soprattutto, conferenziere. Nell'autunno del 1912 "Letučaja myš" apre le porte al pubblico pagante, meno colto, ma pur sempre esigente, che può affrontare il prezzo di 5 rubli per il biglietto, un prezzo molto alto e, in ogni caso, superiore a quello di altri teatri (Tichvinskaja 1995: 346). L'orario di inizio degli spettacoli è anticipato, prima alle 23.30 e in seguito alle



21.30. Da cabaret, riservato a pochi intimi, "Letučaja myš", seguendo una tendenza generale, diventa un Teatro delle miniature, aperto a un pubblico più vasto. Per favorire la familiarità tra sconosciuti, sopra l'ingresso si trova la scritta: "Tutti tra di loro si considerano conoscenti" (*Vse meždu soboj ščitajutsja znakomymi*) (cit. da Tichvinskaja 1995: 344). I frequentatori possono anche lasciare la loro firma nel libro degli ospiti accanto agli autografi di Stanislavskij e di numerosi artisti del MChT.

L'ingresso, la sala e il sipario, i manifesti ed i programmi sono allestiti in stile *modern*, il liberty russo. Il sipario è decorato con pesanti ghirlande di fiori, sorrette da fiocchi e nastri intrecciati, che al centro terminano con due maschere grottesche. Sulle pareti sono appesi manifesti con caricature che prendono di mira personaggi o temi legati al mondo del teatro.

Non ci sono loggioni e balconate, gli spettatori, in costose toilette, sono sistemati 'democraticamente' nello spazio della platea. Seduti intorno a piccoli tavolini, sorseggiano champagne, gustano specialità prelibate e, con chiacchiere e commenti, a volte reagendo a domande, indovinelli o giochi di parole del conferenziere, a volte cantando in coro o muovendosi a passi di danza, interagiscono con gli avvenimenti in scena, superando la distanza rispetto agli attori e annullando così la famosa 'quarta parete'. È anche permesso fumare e viene in mente Brecht che nelle sue prime considerazioni teoriche sul teatro quasi degli stessi anni vedeva nella possibilità di poter fumare una tecnica di straniamento (cfr. Brecht 1963 (a) e Brecht 1963 (b)). In seguito, i tavolini verranno eliminati e la sala sarà attrezzata con file di sedie allineate come in un teatro.

Il pubblico è composto di persone rispettabili e benestanti: facoltosi commercianti e imprenditori, alti funzionari e intellettuali di successo. L'atmosfera da cabaret permette a tutti di sentirsi catapultati, per il breve lasso di una serata e al prezzo di un costoso biglietto, in un'atmosfera familiare al di fuori delle regole, convenzioni e costrizioni della vita di tutti i giorni, particolarmente pesanti in un paese irreggimentato come la Russia. Ci si crogiola nell'idea di far parte della bohème artistica, di essere entrati nel mondo del teatro, di trovarsi a tu per tu con attori di fama, di essere attori/cantanti/danzatori, di aver accesso al retroscena. A molti sembra di essere coinvolti in uno spettacolo amatoriale o di ritrovarsi in un salotto dei tempi andati, dove gli amanti di musica, poesia, teatro si trastullano in una situazione familiare. Qui si può tornare bambini che partecipano a un gioco semplice, ironico, metaforico di illusioni, finzioni e magia. Un cabaret piomboburghese sottolinea proprio questo aspetto quando sceglie il nome "Veselyj teatr dlja požilych detej" (Teatro allegro per bambini anziani). Sentendosi sottratti a ogni condizionamento, personaggi autorevoli si abbandonano a eccessi, si lanciano in danze e canti scomposti, strillano o imitano versi di animali.

La finzione e l'artificio non riguardano solo il pubblico, ma anche gli attori professionisti, che simulano diletantismo, o gli attori di prosa, che si improvvisano cantanti o ballerini, riscattando la finta genuinità e l'ostentato diletantismo con la loro maestria professionale. Nel gioco delle illusioni si fa credere che gli artisti, che si mischiano al pubblico e poi salgono sul palco, siano capitati lì per caso, mentre in realtà erano stati invitati da Baliev e talora anche pagati.

Baliev, per un certo periodo, riesce a conservare l'atmosfera da cabaret, giocando sapientemente con contraddizioni e contrasti. Rimane l'animatore, anzi, l'anima di questa scatola delle meraviglie, immedesimandosi perfettamente nel ruolo che sembra essergli cucito addosso, quello di arguto conferenziere, capace di legare i singoli pezzi e di intrattenersi in un'amena conversazione, anzi, interazione con il pubblico, intrecciando digressioni sui singoli numeri con notizie di attualità, pettegolezzi e scandali. Salva così non solo sé stesso, ma anche "Letučaja myš", diventando il prototipo del conferenziere russo, che farà scuola.

La riorganizzazione si riflette sulle scelte artistiche del cabaret, destinato a perdere man mano il suo carattere esclusivo. Pur preservando a lungo il livello artistico che lo aveva reso popolare, "Letučaja myš" non riesce a sottrarsi alle mode, anche culturali, del tempo. Per venire incontro ai gusti del nuovo pubblico, si rivede il repertorio, pur cercando di mantenerne sostanzialmente il carattere originario di un cabaret nato e cresciuto sulle parodie. Nel variegato e apparentemente casuale caleidoscopio dei numeri trovano ora ampio spazio quadretti viventi, nei quali si animano giocattoli, bambole, soldatini di legno, figurine di porcellana, ritratti di antenati. Ci sono anche scenette comiche e liriche, numeri cantati, danzati o mimati con la interpretazione di versi, canzonette, romanze russe e tzigane (un genere molto popolare nella Russia dell'Ottocento e di inizio Novecento), il tutto condito e inframmezzato da buffonerie, rappresentazioni di aneddoti, calembour e sciarade. Sempre più si impone il genere della miniatura con brevi *divertissement*, vaudeville, versioni abbreviate di opere

liriche e operette, adattamenti di testi letterari di classici della letteratura russa e francese. La girandola, che oscilla tra quadretti in stile e scenette popolareggianti, è governata e tenuta insieme dalla brillante conversazione di Baliev, che commenta quanto accade in scena, senza tralasciare accenni all'attualità non solo teatrale.

Altrettanto variegata come i generi è la gamma delle opzioni stilistiche. L'orientamento stilistico, che amalgama suggestioni liberty con reminiscenze nostalgiche del tardo barocco e del primo rococò, reinterpreta ora stilizzate ed estetizzate, ora iperbolizzate e parodiate del folkore russo e un esotismo di maniera in salsa decorativo-ornamentale, attinge nel suo eclettismo alle più disparate correnti artistiche del tempo che, insieme al gusto della citazione di procedimenti e stilemi, conferisce all'insieme dei numeri indubbi tratti epigonali, mentre fa affiorare elementi che anticipano istanze post-moderniste.

L'attività di "Letučaja myš" fiorisce in un frangente storico in cui la massa della popolazione russa versa in condizioni di miseria e oppressione e una intera generazione di letterati e artisti si rifugia nel mondo dell'arte. Non a caso, la principale associazione di artisti tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo si chiama "Mir iskusstva" (Il mondo dell'arte) e professa l'autonomia dell'arte da ogni condizionamento extra-estetico, coltiva la sintesi delle arti e propone l'evasione in un idillico passato aristocratico o nello straniamento del mondo delle bambole. I teatri delle miniature e, tra essi, "Letučaja myš", seguono questo percorso quando il movimento artistico originario era ormai diventato una moda e aveva permeato tutti gli aspetti della vita dall'architettura,



all'arredamento, agli oggetti d'uso, all'abbigliamento soprattutto delle signore altolocate. Si crea una sorta di circolo vizioso, nel quale le conquiste dell'arte, transcodificate in moda, per il breve momento di una serata imprimono il loro sigillo alla vita. Nonostante il loro apparente impeto iconoclasta, i cabaret non inventano nulla di nuovo, ma riprendono tendenze che, nelle altre forme artistiche, sono in parte già superate, contribuendo certamente alla loro popolarizzazione, ma anche alla loro banalizzazione.

L'inevitabile trivializzazione è riscattata, nel caso di "Letučaja myš", dalla maestria degli attori del MChT e poi dalla professionalità di un nuovo genere di artisti, le stelle dei teatri delle miniature.

Nel *pot-pourri* stilistico dei cabaret manca programmaticamente il realismo, poetica dominante in Russia nella seconda metà dell'Ottocento e soppiantata sullo scorcio del secolo dalle correnti moderniste, decadenti e simboliste, che ribaltano la gerarchia tra arte e realtà, proclamando la supremazia dell'arte, supremazia che, nelle soluzioni estreme, sfocia nell'arte per l'arte. Se il MChT nelle sue messe in scena si ispirava alla vita, il cabaret che ne era nato capovolge le priorità, riflettendo la vita attraverso il prisma dell'arte. Qui si colgono punti di contatto con la teoria della "teatralizzazione della vita", formulata da Evreinov, e con le idee del "chudožestvennoe žiznetvorenje" (creazione artistica della vita), care alle correnti avanguardistiche, che miravano alla trasfigurazione della vita, secondo l'idea allora diffusa che l'arte dovesse influenzare, rimodellare e riscattare la vita. Nel caso del cabaret, la realtà riflessa nell'arte non è, però, sublimata, ma osservata come attraverso una lente

incrinata e distorta, che in chiave comico-grottesca altera, rivolta e rovescia ogni aspetto del reale fino a renderlo 'strano'. Non a caso un importante cabaret Pietroburghese si chiamava "Krive zerkalo" (Specchio curvo o Specchio deformante). La vita reale al di là delle pareti del teatro non è comunque espunta completamente dalle creazioni di "Letučaja myš", ma è rispecchiata negativamente in forma di caricatura e si insinua attraverso i commenti, gli aneddoti e le dicerie riportate dal conferenziere.

"Letučaja myš", come la maggior parte dei cabaret artistici, appare come una specie di gabinetto degli specchi, dove tutto si rifrange in schegge o frammenti che, a loro volta, si frantumano, si replicano, si sdoppiano e collidono per stile e contenuto. Dopo il tramonto di un grande stile unitario, estrinsecazione di una visione del mondo organica, il cabaret, che nasce in un periodo di inquietudini e incertezze, trova la sua espressione più congeniale nella miniatura, nel frammento. E proprio il fondatore di "Krive zerkalo", Aleksandr Kugel, scrive: «L'arte della miniatura è la tendenza generale del momento [...], l'essenza della nuova arte consiste ora nella miniatura» (Kugel' 1908: 892; cit. da Tichvinskaja 1995: 360). La riduzione di ogni sketch a unità minima di significato apre ampie possibilità di sperimentare con forme ibride, abbinamenti inconsueti, soluzioni inattese, fuori dagli schemi abituali.

Nella rapida successione di brevi numeri in sé conclusi, nell'alternanza e collisione di scenette allegre e malinconiche, frivole e profonde, leggere e drammatiche, si può forse scorgere una lontana parentela con i procedimenti del cubismo e del futurismo: schegge variopinte sono giustapposte secondo principi che rammentano il

collage o il montaggio, e sono incastonate nel flusso veloce e dinamico del programma. E non sfugge nemmeno l'analogia con il cinema dell'epoca.

Anche la prassi seguita per la realizzazione dei singoli numeri si discosta da quella dei teatri di prosa. Non è più il testo intorno al quale sviluppare un progetto di regia, l'assegnazione dei ruoli e l'allestimento scenografico, ma si comincia da un primo bozzetto acquerellato in base al quale studiare la distribuzione dei personaggi, la gamma cromatica di scenografia e costumi, i pochi oggetti in scena. Su questa idea generale è scritto o commissionato un testo e, alla fine, si procede alla messa in scena con danze e canti (Tichvinskaja 1995: 361).

Gli autori dei testi per "Letučaja myš", nonostante i tentativi di collaborazione di scrittori come Andreev, Belyj, Brjusov, Gor'kij, Gorodeckij, sono sostanzialmente due: Boris Sadovskoj e Tat'jana Ščepkina-Kupernik, letterati di secondo piano, ma assai tipici delle mode del tempo e per questo più adatti alle esigenze di un Teatro delle miniature, rivolto a un pubblico estraneo all'arte più colta. Sadovskoj e Ščepkina-Kupernik confezionano *pièce* originali, nati spesso da una idea di Baliev, ma adattano pure opere della letteratura russa e francese.

Con la loro produzione di *pièce*, argute, ma talora anche banali, sentimentali o melodrammatici, contribuiscono a creare un repertorio per il teatro delle piccole forme, riprendendo diversi temi allora in voga (dai grandi complessi tematici, come quello di amore e morte, ai pettegolezzi teatrali e alle curiosità legate all'attualità) e assecondando curiosità, gusti e mode del momento.

Grazie ai molti ammiratori e al successo degli spettacoli, nel 1915 il cabaret si trasferisce nel palazzo Nirzee sul

Gnezdikovskij pereulok, sempre in un sotterraneo, ma ora attrezzato come vero teatro senza tavolini e consumazioni in sala. Questa volta le decorazioni parietali sono affidate a Sergej Sudejkin, che esegue anche il disegno per il sipario (Tichvinskaja 1995: 359, 367).

Con la rivoluzione del 1917 affluisce un nuovo pubblico sostanzialmente estraneo all'arte e la stampa inizia a parlare di decadenza non solo per quanto riguarda "Letučaja myš", ma di tutto il genere cabarettistico. Il declino comincia a delinearsi nel momento in cui la realtà (Prima guerra mondiale, Rivoluzione del 1917, guerra civile) impone il suo primato sull'arte. Baliev cerca una via d'uscita organizzando spettacoli in alcune città della Russia meridionale, ma tutti gli sforzi di preservare il teatro falliscono e nel 1920 Baliev con parte della compagnia va in tournée all'estero, da dove non tornerà mai più in Russia. Grazie alla sua capacità di adattarsi a tempi e luoghi nuovi, "Letučaja myš", con maggiore fortuna di altri cabaret e teatri, si rivelerà piuttosto longeva, risorgendo dalle ceneri fuori dalla Russia e insediandosi con il nome "La Chauve-Souris" a Parigi, da dove spiccherà il volo alla conquista del mondo.

"Sinjaja ptica": una imitazione di grande originalità

Mentre "Letučaja myš" vola a Parigi, in un'altra città dell'Europa occidentale, Berlino, sguscia "Sinjaja ptica" / "Der blaue Vogel" (L'Uccello azzurro), che si autodefinisce Teatro russo-tedesco. La metropoli tedesca, nei primi anni Venti, ospita la più consistente colonia di emigrati russi, contando fino a 360.000 esuli, che danno vita a una breve, ma



intensa stagione artistica. Sulla scia di "Sinjaja ptica" nascono altri teatri e cabaret che lo scrittore Alfred Polgar, considerandoli l'imitazione di una imitazione, chiama "uccelli grigi" (Polgar (b), 1923: 217). Si tratta di "Van'ka-Vstan'ka" (Misirizzi), "Karusel'" (Il Carosello), "Kikimora", "Teatr Duvan-Torcova" (Il Teatro di Duvan-Torcov), "Maski" (Le Maschere), tutti attivi tra il 1922 e il 1923 (Böhmig 1990: 130-146).

L'ambizione – o la scommessa – è quella non solo di trovare una fonte di sostentamento per i tanti artisti emigrati, ma anche di salvare qualche cosa della Russia prerivoluzionaria, in modo da dare al pubblico russo un luogo di coesione e di identificazione in un ambiente – quello tedesco – percepito come ostile. La formula del cabaret con numeri soprattutto cantati e danzati, senza necessità della parola, finisce per coinvolgere anche il pubblico tedesco, che non conosceva il teatro russo se non per la tournée del MChT nel 1906 e degli spettacoli di qualche compagnia di artisti itineranti o emigrati, tra cui due compagnie del MChT, guidati, l'una, da Kačalov e, l'altra, da Massalitinov, che negli anni 1919-1924/25 si esibivano con successi alterni in varie città, tra cui Berlino (cfr. Böhmig 1990: 56-95). Tanto meno, il pubblico straniero aveva nozione di un teatro-cabaret artistico.

"Sinjaja ptica" trova un locale adatto in un vecchio cinema nella Goltzstrasse 9, raggiungibile attraverso il cortile interno di uno dei tristi caseggiati berlinesi. Gli ambienti vengono sottoposti a una completa risistemazione per farne una piccola isola delle meraviglie nel grigiore berlinese. Le porte per questo mondo magico si aprono nel dicembre del 1921 con il Primo programma, al quale, grazie all'enorme successo, già nel febbraio 1922

segue un Secondo programma e, nell'ottobre, un Terzo.

Attraverso il nome, "Sinjaja ptica" mantiene il legame con "Letučaja myš'" e con la parodia della messa in scena della *pièce* di Maeterlinck al MChT. Da "Letučaja myš'" vengono ripresi anche diversi numeri, ma si rinuncia alle parodie, che nel nuovo contesto sarebbero state incomprensibili, a favore delle miniature, brevi numeri cantati, ballati, mimati in sé conclusi, che somigliano ad aforismi o epigrammi e poggiano sull'alternanza tra modi tristi e allegri, gai e malinconici. Nella loro opera sul teatro russo, Gregor e Fulöp-Miller rilevano come qualità del cabaret in generale e di "Sinjaja ptica" in particolare l'"arte della singola immagine al posto dell'opera d'arte drammatica continuativa" (Gregor, Fülöp-Miller 1928: 37; corsivo degli autori – J. G. e R. F.-M.). "Sinjaja ptica", più ancora di "Letučaja myš'", pone al centro non la parola, ma la teatralità fatta di immagini, suoni e movimenti che coinvolgono tutti i sensi degli spettatori. Lo stile è eclettico e spazia da numeri ispirati ora a un folklore iperbolizzato, spesso un po' pacchiano, ora a stili più sobri e raffinati, dando vita a una girandola di scenette, che ripropongono ancora una volta la sintesi delle arti così cara agli artisti russi di inizio Novecento.

L'anima di "Sinjaja ptica" è Jakov Južnyj nella veste di conferenziere, spalleggiato da Ferenc Járösy, un ungherese con un'ottima conoscenza del tedesco, che ha la funzione di consigliere artistico, autore e traduttore dei testi e anche di curatore dei fascicoli "Der blaue Vogel" che accompagnano i programmi, elencandone i singoli pezzi. Contengono inoltre articoli e recensioni, illustrazioni, fotografie di scena e ritratti di attori, traduzioni dei testi e le note musicali di alcuni numeri e si

concludono con diverse pagine di inserzioni pubblicitarie. Járosy descrive così le caratteristiche e la poetica del cabaret:

Solo quando si è capito che gli elementi del teatro delle miniature si distinguono in modo sostanziale dall'arte scenica dei teatri drammatici, operistici e di operette è stato compiuto il primo passo verso la realizzazione di un serio teatro-cabaret artistico.

Si doveva riconoscere che un "numero" di teatro delle miniature può essere privato del suo effetto se si applica la normale tecnica scenica – per quanto altamente artistica – in tutti i suoi rami. [...]

All'attore di un teatro delle miniature è richiesta una impostazione completamente diversa. Per la caratterizzazione pratica di un personaggio gli è concesso lo spazio di cinque minuti (spesso anche meno). E non più per la costruzione drammatico-architettonica del suo ruolo. Non più per l'effetto infallibile sul pubblico [...]. È necessaria una energia febbrilmente concentrata per produrre in un tempo così breve l'estratto di una rappresentazione scenica che al lento "riscaldarsi" del pubblico sostituisce una eccitazione istantanea.

Per questo esiste un termine teatrale russo che, tradotto, significa "suonare sui nervi". È l'ingannevole surrogato della tensione dell'attore che scaturisce dall'intimo. Viene accorciata la via dalla commozione interiore verso i nervi che producono l'effetto esteriore, determinando una volta per tutte quella [la commozione] e costringendo questi [i nervi] a reagire quasi automaticamente come richiesto. [...] E il campo di un'arte mimetica raffinata, che ha come ausilio – e nemmeno sempre – solo la scenografia che cambia e la coercizione ritmica della musica di accompagnamento. [...]

La scenografia di una performance in miniatura deve rappresentare un'ambientazione che si riconosca all'istante e che agisca senza mediazioni.

Nei colori e nelle linee, nell'idea e nella composizione non deve richiedere una lenta immedesimazione, ma deve provocare una reazione immediata. [...]

Il numero di un teatro delle miniature è un aforisma drammatico (Járosy 1923/1924: 4-6).

Južnyj è un conferenziere quasi altrettanto brillante e spiritoso di Baliev, aggiungendo con il suo tedesco storpiato una ulteriore carica comica e un doppio effetto straniante alla sua conversazione con il pubblico.

Negli anni della guerra, Južnyj si era esibito a "Letučaja myš'" e poi al Nikol'skij teatr come narratore di scenette dalla vita ebraica e a volte anche come conferenziere. Nel 1917 aveva cercato di creare un proprio teatro delle miniature, affittando i locali lasciati dal Kamernyj teatr con gli accessori di scena. Aveva fatto allestire il foyer nello "stile di una vecchia villa padronale" (cit. da Tichvinskaja 1995: 339) e aveva raccolto una compagnia solida, ma ben presto aveva subito la stessa sorte di altri cabaret, chiusi nel 1920 per ordine del presidio del Mossovet (Consiglio comunale di Mosca), che riteneva questo tipo di teatro incompatibile con il nuovo indirizzo di politica culturale. Emigrato a Berlino, Južnyj fonda "Sinjaja ptica", stilizzando sé stesso come fenice con una vignetta che, accentuando il naso, lo sparato inamidato e le falde del frac, evidenzia la sua somiglianza con un uccello e riporta sulla destra la scritta – "Expired 1920 in Moscow" e, sulla sinistra, "Born 1921 in Berlin" (Russian Theatre The Blue Bird 1921/1922: 48).

Se in "Letučaja myš'" la forza trainante è Baliev in veste di conferenziere-regista-impresario, in "Sinjaja ptica" sono i pittori che realizzano l'ambientazione e fissano la chiave stilistica con una espressiva scenografia e costumi in stile. La maggior parte dei numeri, tra cui diversi ripresi da "Letučaja myš'", si attengono allo *style russe*, un orientamento di ispirazione

pseudo-folkloristica, all'epoca molto amato sia dagli stranieri sia dai russi, che enfatizza elementi considerati caratteristici delle arti popolari o ne mutua stilemi decorativi. In mezzo a quello che Osip Brik definisce "abborracciatura 'eurasiatica'" (Brik 1923: 11; spaziatura dell'autore – O. B.) si distinguono, però, alcune creazioni di rilievo.

Il punto di forza di "Sinjaja ptica", che in meno di un anno, dal dicembre del 1921 all'ottobre del 1922, realizza in rapida successione tre programmi con oltre 30 numeri, sono certamente molti attori e danzatori di talento della diaspora russa, che agiscono non tanto come protagonisti singoli, quanto come mini-collettivo. La grande rivelazione del Teatro russo-tedesco sono, però, i pittori, che creano le scene e i costumi. Lo scrittore e critico teatrale Alfred Polgar dell'autorevole settimanale "Die Weltbühne" scrive: «Dominano i pittori» (Polgar (a) 1923: 44). La originalità dei pittori russi, che portano a Berlino le conquiste dell'arte russa, si esprime non solo in progetti, mostre, collaborazioni a periodici, ma certamente anche – e forse soprattutto – negli spettacoli dei cabaret e dei teatri delle miniature russe, primo tra tutti "Sinjaja ptica".

Le decorazioni parietali del foyer, allestito come "Stanza russa", sono di Ksenija Boguslavskaja, moglie di Ivan Puni (noto anche come Jean Pougny). Dopo essersi formata a Pietroburgo e a Parigi, la Boguslavskaja aveva avuto contatti con i futuristi russi, partecipando alle loro mostre e illustrando alcuni dei loro almanacchi. Aveva fatto parte del gruppo "Supremus" e, con Puni, aveva partecipato alla "Ultima mostra futurista di quadri 0.10", firmando una dichiarazione, distribuita insieme a un'altra di Malevič,

Kljun (Kljunkov) e Men'kov. Nel 1919 la coppia Puni-Boguslavskaja approda a Berlino, dove entra in contatto con la cerchia degli artisti espressionisti riuniti intorno a Herwarth Walden e alla sua rivista "Der Sturm". Mentre Puni è attivo nell'ambiente dello "Sturm", la Boguslavskaja, ammirata da Walden come bella donna e valente pittrice, collabora a "Sinjaja ptica", convertendosi, come molti suoi connazionali, allo *style russe*. Nella decorazione per il foyer combina folkore e tema teatrale, inquadrando nell'apertura di un sipario stilizzato un gaio quadretto rurale come poteva esistere solo nella fantasia di un pittore emigrato (Fig. 1).



Fig. 1 Ksenija Boguslavskaja, *Pittura parietale*. Foyer di "Sinjaja ptica" (L'uccello azzurro), allestito come "Stanza russa". 1921. Berlin.

Dal foyer si accede alla sala degli spettatori, una sorta di boudoir, tutto in azzurro, ritmato dagli accenti gialli del lampadario centrale e dei piccoli abat-jour sui due ranghi di balconate, che l'influente critico d'arte Julius Meier-Graefe definisce "Puppenlogen" (palchi per bambole) (Meier-Graefe 1922: 296; Fig. 2). Dalla cura meticolosa di ogni dettaglio emerge lo sforzo di creare un ambiente in stile, accogliente, raffinato e intimo, che introducesse immediatamente nel mondo delle arti.

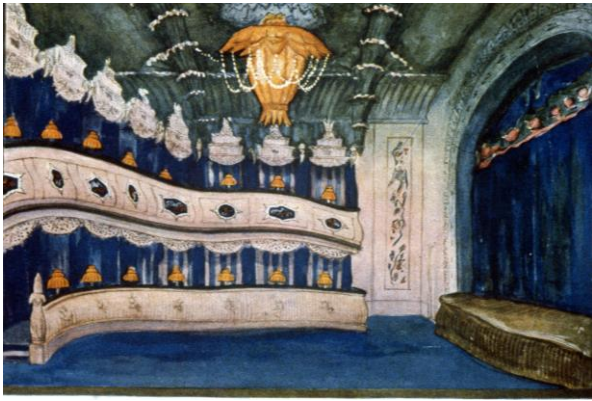


Fig. 2 Sala degli spettatori di "Sinjaja ptica".
1921. Berlin.

Il pesante sipario azzurro si sarebbe dovuto sostituire con uno artisticamente più ambizioso, opera di Elena Lissner (Liessner-Blomberg). La Lissner era stata avviata alla pittura dallo zio, Ernest Lissner, allievo di Il'ja Repin, e dal 1920 aveva studiato al VChUTEMAS di Mosca sotto la guida di Natan/Anton Pevsner e Ljubov' Popova. Era appassionata di teatro e balletto e aveva frequentato assiduamente gli spettacoli del Kamernyj teatr di Tairov, studiando in particolare la messa in scena di *Salomé* del 1917 con scene e costumi di Aleksandra Ekster. Al riguardo scrive:

Linea e colore della decorazione, colore e taglio dei costumi, gesto, voce e trucco degli attori, tutto era correlato e accordato. Uno spettacolo di rara armonia [...]. E il testo di Wilde è altrettanto plastico quanto la danza ritmica – sempre qualche cosa per l'occhio (cit. da Röder 2002: 21).

Nel 1921 la Lissner giunge a Berlino, dove entra nella cerchia raccolta intorno a Puni, il quale diventa il suo mentore e la introduce nel mondo dei cabaret. Nei primi anni berlinesi, ella conserva elementi della propria maniera situata tra cubismo e costruttivismo, che nella tendenza alla geometrizzazione e astrazione mostra innegabili tratti decorativi e ornamentali. Il

suo bozzetto per il sipario, uscito vincitore da un concorso bandito da "Sinjaja ptica", riprende i colori che dominano nella sala degli spettatori, arricchendoli di altre sfumature. La composizione, nella quale si amalgamano reminiscenze folcloristiche con suggestioni cubisteggianti, mostra la sagoma di uno stilizzato uccello azzurro che plana sopra un paesaggio appena abbozzato, dal quale spuntano fiori schematizzati in lievi colori pastello. Lo sfondo rosa potrebbe simboleggiare il tramonto del vecchio mondo o anche l'alba di una nuova era, mentre l'uccello dalle linee angolose rammenta l'arte dell'origami giapponese e i fiori sembrano applicati con una tecnica mutuata dal collage (Fig. 3). Il motivo dell'uccello è ripreso nel logo di "Sinjaja ptica", anch'esso opera della pittrice, e ricompare nei vari numeri del fascicolo "Der blaue Vogel", pubblicati dal teatro.



Fig. 3 Elena Lissner, Bozzetto per il sipario di "Sinjaja ptica". 1921. Berlin.

A "Sinjaja ptica" collabora anche un artista d'eccezione, Pavel Celiščev (Pavel Tchelitchew, Pawel Tschelitscheff), che a Berlino muove i primi passi di una carriera internazionale. Grazie ai suoi allestimenti, "Sinjaja ptica" raggiunge traguardi nuovi con la messa in scena di alcuni numeri che si distinguono per le soluzioni formali. Celiščev era sostanzialmente autodidatta e

solo nel 1918, quando gli avvenimenti rivoluzionari avevano costretto la famiglia a spostarsi a Kiev, aveva iniziato a occuparsi di pittura in maniera professionale, frequentando lo studio dell'Accademia delle belle arti di Kiev e l'atelier di Aleksandra Ekster, dove era entrato in contatto con artisti come I. Rabinovič, A. Tyšler, N. Šifrin, K. Red'ko, L. Kozinceva, S. Jutkevič e altri. Sempre a Kiev aveva iniziato a lavorare per il teatro con il regista K. Mardžanov e nel 1920 aveva lasciato la Russia con una prima tappa a Costantinopoli, dove collaborava con le compagnie di balletto di B. Knjazev e V. Zimin. Proseguendo per la Bulgaria, dove si era aggregato alla cerchia degli eurasisti, nel 1921 approda infine a Berlino. Si mette subito al lavoro nei teatrini russi e poi sulle scene tedesche, pagando anche lui inizialmente il suo tributo allo *style russe*, ma maturando in seguito soluzioni formali già sperimentate in Russia, nelle quali unisce elementi di un folklore sempre più stilizzato, qualche reminiscenza liberty e soprattutto proposte elaborate dall'avanguardia pittorica e scenografica russa, realizzando allestimenti che rivelano l'influenza di Aleksandra Ekster e del Kamernyj teatr. Nel 1923 si trasferisce a Parigi, da dove intraprende una carriera internazionale, che all'inizio degli anni Trenta lo porta negli Stati Uniti. La sua parabola pittorica, dopo l'esperienza a "Sinjaja ptica", si compie nel passaggio da un neoromanticismo visionario e onirico al surrealismo e all'astrattismo. Per tutta la vita continua a lavorare anche come scenografo e costumista per diverse compagnie di balletto e singoli coreografi, fra cui i Balletti russi di Djačilev, Massine, Balanchine, i Ballets de Monte Carlo (cfr. Bëmig 2013).

Nel primo programma per "Sinjaja ptica", andato in scena dal dicembre 1921, Čeliščev si mostra ancora legato agli stampi del cabaret russo con bozzetti per numeri come *Gollandskij fajans* (Ceramica olandese; Fig. 4) e *Lubki* (Fig. 5, 6).



Fig. 4 Pavel Čeliščev, Bozzetto per *Gollandskij fajans* (Ceramica francese). 1921. Berlin.



Fig. 5 Pavel Čeliščev, Bozzetto per *Lubki: Deutsche Kneipe* (Osteria tedesca). 1921. Berlin.



Fig. 6 Pavel Čeliščev, Bozzetto per *Lubki: Russische Kneipe* (Osteria russa). 1921. Berlin.

In quest'ultimo numero, che nel programma tedesco reca il titolo *Kneipen*

(Osterie), gli stilemi del neo-primitivismo sono volutamente sottoposti a una interpretazione che enfatizza grottescamente i tratti considerati caratteristici di due gruppi nazionali affiancati e contrapposti. La compagnia tedesca è tratteggiata come più dissoluta e aggressiva: le bocche sono spalancate in un canto urlato, gli schiumeggianti boccali di birra sono sovradimensionati, nell'angolo superiore a sinistra è sdraiato un putto nudo e in quello corrispondente a destra si intravede una donna dal seno denudato, sul quale è posata la mano di uno dei commensali. Sul tavolo, in primo piano, è posto un coltello, incorniciato da una grossa salsiccia e una fetta di pane. Completano le vivande un'altra salsiccia, una bottiglia di qualche alcolico e monete sparse, che nel colore e nella forma riprendono le decorazioni sui gilet dei commensali. La compagnia russa, al confronto, sembra più sobria e composta. Gli ingredienti per evocare un'ambientazione 'russa' sono un samovar sul margine destro e, in mezzo al tavolo, una panciuta teiera con sopra una piccola teiera altrettanto panciuta per il concentrato di tè. Cantano pure i banchettanti russi, ma non ci sono nudi e nessuno mette la mano sul petto della donna, della quale si vedono solo la faccia, un braccio e una enorme mano che sporgono da un vestito attillato, decorato con grandi fiori. Gli alimenti sono frugali: qualche ciambella di pane e, in primo piano, un piatto con lische di pesce, un elemento che attualizza una implicita simbologia cristiana, così come i convitati potrebbero essersi riuniti per una sacrilega ultima cena.

Per il secondo programma del febbraio 1922 Čeliščev concepisce numeri ispirati a un folklore primivisteggiante o 'esotici',

come *Ispanskij tanec* (Danza spagnola; Fig. 7, 8), *Castuški* (Stornelli; Fig. 9), *Kitajskaja ballada* (Ballata cinese; Fig. 10) e *Arabskij tanec* (Danza araba). Il tema spagnolo, piuttosto diffuso nella cultura russa, viene così esportato all'estero se consideriamo anche le illustrazioni di Natalija Gončarova sulle pagine della rivista "Der Sturm": nel 1920 appare *Zeichnung [Spanierin]* (Disegno [Spagnola]) (Der Sturm, 1920), due anni dopo si replica con *Spanische Tänzerin (1915)* (Danzatrice spagnola [1915]) (Der Sturm 1922) e l'anno successivo segue *Espagnole* (Der Sturm, 1923), opere nelle quali, ancor più che in quelle di Čeliščev, il corpo della danzatrice è celato dietro un costume fatto di rigidi pannelli decorativi con grandi ornamenti floreali che somigliano a collage, realizzati con ritagli di carta da parati.



Fig. 7 Pavel Čeliščev, Bozzetto per *Ispanskij tanec* (Danza spagnola). 1922. Berlin.



Fig.8 Pavel Čeliščev, Bozzetto per *Ispanskij tanec* (Danza spagnola). 1922. Berlin.



Fig. 9 Pavel Čeliščev, Bozzetto per *Častuški* (Stornelli). 1922. Berlin.



Fig. 10 Pavel Čeliščev, Bozzetto per *Kitajskaja ballada* (Ballata cinese). 1922. Berlin.



Artisticamente più rilevante e originale è l'allestimento scenico del piccolo dramma *Bit' v baraban velel korol'* (Il re comanda di battere i tamburi), sempre del secondo programma, una tragedia in miniatura che si sviluppa sulla canzone popolare francese della prima metà del XVIII secolo *Le Roi a fait battre tambour*. La combinazione di arte scenica russa e chansons francesi è forse dovuta al tentativo di dare a un teatro russo-tedesco un'aria internazionale. La struttura dello scenario, che riprende elementi delle messe in scena della Ekster per il Kamernyj teatr, è iscritta in un triangolo, la cui base è delimitata dalle gambe piegate della figura a destra e dal corpo disteso della figura a sinistra. Dal voluminoso turbante di questa parte una linea diagonale che sale verso la cima dello schienale a trapezio del re, per scendere, poi, verso il trono dalla spalliera stondata della regina e concludersi con una colonna acuminata (Fig. 11). I costumi, che giocano sul contrasto tra parti appiattite come pannelli e parti imbottite, plasticamente modellate, sviluppate spesso in un avvvitamento spiraliforme, trasformano gli attori in figure geometriche di una epoca immaginaria (Fig. 12, 13). Particolarmente fantasiosi e originali sono i vari copricapi.



Fig. 11 Foto di scena. *Bit' v baraban velel korol'* (Il re comanda di battere i tamburi) con scene e costumi di Pavel Čeliščev. 1922. Berlin.



Fig. 12 Pavel Čeliščev, Bozzetti per costumi di *Bit' v baraban velel korol'*. 1922. Berlin.



Fig. 13 Foto di Valentina Arencvari (moglie di Jakov Južnyj) nel costume della regina di *Bit' v baraban velel korol'*. 1922. Berlin.

Altri esempi di questo orientamento si trovano in due numeri del terzo programma. Nel primo, *Svatovstvo* (La proposta di matrimonio), che mette in scena una poesia di A.K. Tolstoj, Čeliščev lavora di nuovo con il contrasto tra elementi bidimensionali, come il pannello decorativo del fondale, e parti prospettiche, come la prospiciente struttura a edicola, sormontata da una cupola bombata e provvista di un'apertura

marcata da una mezza cornice in uno stile di fantasia (Fig. 14). Forse per assecondare un soggetto lieve e scherzoso dell'antica Rus', i costumi, molto ornati, sono più 'naturali', ad eccezione di quelli dei due prodi in piedi che indossano uniformi con parti volumetriche e rigonfie. Solo i copricapi mostrano di nuovo le fogge più bizzarre con forme cilindriche, coni tronchi rovesciati e ampi semicerchi (Fig. 15).

Nel secondo numero, *Tri barabanščika* (Tre tamburini), ispirato alla canzone popolare francese di metà del XVII secolo *Trois jeunes tambours*, la scenografia sottolinea ulteriormente la superficie piana dello sfondo con un pannello decorativo che presenta due aperture, dalle quali sporgono, come dalle sagome sulle piazze delle fiere popolari, i busti della principessa e del re. I costumi dei tre tamburini si distinguono per l'accentuata tridimensionalità: i cappelli hanno una foggia cilindrica, mentre polsini e galosce sono configurati come coni tronchi, ricordando lontanamente le figure ridotte a forme geometriche elementari nei dipinti cubo-futuristi di Malevič (Fig. 16).

I principi costruttivi delle scene e dei costumi ideati da Čeliščev ricorrono a piani frammentati che si sovrappongono e intersecano, a sagome con angoli acuti o a forma di falce o di rombo, a corpi geometrici statici o sviluppati lungo una linea più dinamica, obliqua o spiraleforme, tutti procedimenti nei quali si colgono affinità con il cubismo e il futurismo.

Nelle scenografie di Čeliščev è indubbia l'influenza degli allestimenti scenici e dei costumi che Aleksandr Ekster aveva realizzato per numerosi spettacoli del Kamernyj teatr, creando un palcoscenico ritmato da scalinate e praticabili, sui quali gruppi di attori in rigidi costumi plastici erano disposti in gruppi coreografici.



Proprio nel 1922, in concomitanza con le creazioni di Celiščev per "Sinjaja ptica", la editrice "Zarja" (in tedesco "Saria") organizza una mostra di opere della Ekster. I due cataloghi, uno in russo, l'altro in tedesco, curati da Ja. Tugendchol'd (Tugendhold), contengono numerose riproduzioni di costumi e qualche bozzetto per messe in scena, tra cui soprattutto per le realizzazioni tairoviane delle *pièce* *Famira kitared* (Tamira il citaredo) del 1915, *Salomé* del 1917, *Romeo e Giulia* del 1921 (Tugendchol'd 1922; Tugendhold 1922).

Grazie ai successi riscossi con gli allestimenti per "Sinjaja ptica", sullo scorcio del 1922 Celiščev è chiamato come scenografo per la messa in scena di *Savonarola* di Joseph Arthur de Gobineau sotto la direzione generale di Carl Meinhard e Rudolf Bernauer al Theater in der Königgrätzer Straße. Dalla recensione del critico teatrale Fritz Engel si ricava l'impressione di un palcoscenico che, se non fosse per i colori sgargianti, sembrerebbe claustrofobico. È strutturato in più piani e, come in una visione piranesiana, è ingombro di ruderi e rovine, mentre i costumi rammentano gli scafandri geometrizzati, concepiti nel 1913 da Malevič per l'opera *Pobeda nad solncem* (La vittoria sul sole) di Kručenyč. Ecco come Fritz Engel descrive le sue impressioni:

Il palcoscenico è di nuovo frammentato in piccoli palcoscenici e vi è aggiunto un proscenio ribassato. Nel complesso, sembra una sala, costruita come con torsoli. Enormi tronchi di colonne, archi spezzati, insieme a gradini, nicchie, baldacchini, architettura non di questo mondo. All'incirca come la fantasia di un artista d'altri tempi si sarebbe immaginato le dimore di Marte. Questa è l'opera del giovane russo Tschelitscheff. "Meravigliosamente interessante".

Sfida beffarda alla realtà. Apoteosi della irrealtà. Grido del misticismo russo-cattolico

[sic!] nella ovvietà dell'Europa. Le figure, uomini e donne, non in vesti, ma in gusci, deformati, gonfiati, rigonfi, cubici, a forma di secchio, rigidi come tubi, divaricati a mo' di crinoline con stecche di balena. Le spade hanno l'aspetto di punti interrogativi, le decorazioni degli elmi sembrano ruote della tortura, i cappelli dei sacerdoti gigantesche tenie. In aggiunta orge di colori: rosso guizzante, oro damascato, grigio ferro opaco, ricoperto dello scintillio del chiaro di luna. Un museo delle curiosità di un mondo delle forme che non si mostra a occhio terrestre. Solo sotto il microscopio di un esploratore delle profondità marine (Engel 1922: 2).

Quando, nel 1923, arriva finalmente a Berlino il Kamernyj teatr con *Salomé*, *Principessa Brambilla*, *Gironflé-Gironflà* e *Fedra*, le reazioni critiche sono contenute. Lo scrittore e drammaturgo Ludwig Sternaux, recensendo *Principessa Brambilla* con le scene e i costumi di Georgij Jakulov, parla di un *dejà vu*, arrivando a sostenere che per Berlino lo spettacolo non è una novità, essendo il terreno stato preparato da Celiščev con le sue creazioni per "Sinjaja ptica" e gli scenari per *Savonarola* (Sternaux 1923).

"Sinjaja ptica", non più cabaret, ma Teatro delle miniature, ricrea all'estero alcune gemme dei suoi predecessori, realizzando allo stesso tempo diversi pezzi nuovi, che si distinguono per l'inconsueto allestimento scenico.

I teatri delle miniature su suolo tedesco, in particolare "Sinjaja ptica", non solo non fanno rimpiangere il MChT, che negli anni Venti sembra ancora troppo legato a una tradizione considerata ormai superata, ma anticipano il "Kamernyj teatr" di Tairov, dimostrando come, grazie a un dislocamento spazio-temporale, una imitazione, per quanto innovativa, possa oscurare l'originale. Il grande merito di cabaret e teatri delle miniature russi

rimane quello di aver portato al pubblico europeo e poi anche a quello americano una forma d'arte, nata in Russia nei primi anni del XIX secolo. Per l'Occidente il teatro delle 'piccole forme' costituiva una novità, quale era stata per la Russia molti anni prima: un teatro leggero, ma non superficiale, fatto di pittura, musica e corpi di attori, mimi e danzatori in movimento, che ha contribuito a restituire ad attori e spettatori il gusto della pura teatralità.



Fig. 14 Foto di scena di *Svatovstvo* (La proposta di matrimonio) con scene e costumi di Pavel Čeliščev. 1922. Berlin.



Fig. 15 Pavel Čeliščev, Bozzetto per il costume del Prode di *Svatovstvo*. 1922. Berlin.



Fig. 16 Foto di scena di *Tri barabanščika* (Tre tamburini) con scene e costumi di Pavel Čeliščev. 1922. Berlin.

Bibliografia

- Bëmig, Michaëla, "Chudožnik Pavel Fedorovič Čeliščev (1898-1957): ot 'stilja rjus' k sjurrealizmu i abstrakcionizmu", in AA.VV., *Ruska dijaspora i slovenski svet. Zbornik radova*, a cura di P. Bunjak, Slavističko društvo Srbije, Beograd 2013, pp. 453-463.
- Böhmig, Michaela, *Das russische Theater in Berlin 1919-1931*, Otto Sagner, München 1990.
- Brecht, Bertolt (a), "An den Herrn im Parkett", in Id., *Schriften zum Theater*, vol. I (1918-1933), Suhrkamp, Frankfurt/Main 1963, pp.162-163.
- Brecht, Bertolt (b), "Über das Theater der großen Städte", in Id., *Schriften zum Theater*, vol. I (1918-1933), Suhrkamp, Frankfurt/Main 1963, pp.165-166.
- Brik, Osip, "'A lja rjus'", *Zrelišča*, 1923, n. 22, pp. 10-11.
- Dmitriev, Jurij, "Teatry miniatjur", in *Russkaja chodožestvennaja kult'ura konca XIX-načala XX veka (1908-1917)*, vol. III (Zreliščnye iskusstva. Muzyka), Izd-vo "Nauka", Moskva 1977, pp. 191-207.
- Ėfros, Nikolaj, *Teatr "Letučaja myš" N.F. Balieva. 1908-1918*, Pečatano v chudožestvennyh masterskich žurnala "Solnce Rossii", Moskva 1918;



- consultabile sul sito: http://teatrlib.ru/Library/Efros_n/mouse
- Engel, Fritz, "Gobineau und das Theater. Zur Aufführung des Savonarola", *Berliner Tageblatt*, 27.12.1922, n. 588, p. 2.
- Fridel', Ėgon (= Friedell, E.), "Kabare", *Teatral'naja gazeta*, 1914, n. 1, p. 8.
- Gregor, Joseph; Fülöp-Miller, René, "Kleinkunst und Kabarett", in Id. *Das russische Theater. Sein Wesen und seine Geschichte mit besonderer Berücksichtigung der Revolutionsperiode*, Almathea-Verlag, Zürich-Leipzig-Wien 1928, pp. 37-38.
- Járosy, Ferenc, "Vom Wesen unseres Theaters", *Der Blaue Vogel*, 1923/1924, n. 4, pp. 4-7.
- Kugel', Aleksandr, "Teatral'nye zametki", *Teatr i iskusstvo*, 1908, n. 50, p. 892.
- Meier-Graefe, Julius, "Die Russen in Berlin", *Ganymed*, 1922, n. 4, pp. 293-298.
- Polgar, Alfred (a), "Der blaue Vogel", *Die Weltbühne*, 1923, n. 2, p. 44.
- Polgar, Alfred (b), "Der blaue und die grauen Vögel", *Die Weltbühne*, 1923, n. 35, pp. 217-220.
- Propp, Vladimir, "Parodirovanie", in Id. *Problema komizma i smeča. Ritual'nyj smech v fol'klore (po povodu skazki o Nesmejane)*, Izd-vo "Labirint", Moskva 1999; cap. XII, pp. 75-79; consultabile sul sito: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/propp/index.php.
- Röder, Cornelia, "Studien- und Experimentierfeld Bühne", in AA.VV., *Elena Liessner-Blomberg. 1897-1978. Eine Russin in Berlin, Katalog der Ausstellung im Staatlichen Museum Schwerin (7. Dezember 2002-16. Februar 2003)*, Staatliches Museum Schwerin 2002, pp. 21-27.
- Russian Theatre The Blue Bird. December 1921-December1922*, Publishing Office of the Theatre "The Blue Bird", Berlin-

- Schöneberg, Goltzstr. 9; Publishing Manager: Friedrich Járosy; Publishing House: Preuss' Institut Graphic G.M.B.H., Berlin W. 62.
- Russian Theatre The Blue Bird. December 1921-December1922*, Publishing Office of the Theatre "The Blue Bird", Berlin-Schöneberg, Goltzstr. 9; Publishing Manager: Friedrich Járosy; Publishing House: Preuss' Institut Graphic G.M.B.H., Berlin W. 62. Conservato presso la Theatersammlung della Kunstbibliothek. Berlin.
- Stanislavskij, Konstantin, *Sobranie sočinenij v devjati tomach*, vol. I (Moja žizn' v iskusstve), Izd-vo "Iskusstvo", Moskva 1988.
- Stanislavskij, Konstantin, *Sobranie sočinenij v devjati tomach*, vol. II (Rabota aktera nad soboj), Izd-vo "Iskusstvo", Moskva 1989.
- Sternaux, Ludwig, "Deutsches Theater", *Berliner Lokal-Anzeiger*, 10.4.1923, n. 168.
- Der Sturm*, 1920, n. 7-8, p. 103.
- Der Sturm*, 1922, n. 4, p. 55.
- Der Sturm*, 1923, n. 11, p. 175.
- Tichvinskaja, Ljudmila, "Letučaja myš'", *Teatr*, 1982, n. 3, pp. 102-112.
- Tichvinskaja, Ljudmila, *Kabare i teatry miniatjur v Rossii. 1908-1917*, RIK "Kul'tura", Moskva 1995.
- Tugendchol'd, Jakov, *Aleksandra Ekster kak živopisec i chudožnik sceny*, Zarja, Berlin 1922.
- Tugendhold, Jakob, *Alexandra Exter*, Saria, Berlin 1922.

Le illustrazioni sono tratte da

- Russian Theatre The Blue Bird. December 1921-December1922*, Publishing Office of the Theatre "The Blue Bird", Berlin-Schöneberg, Goltzstr. 9; Publishing Manager: Friedrich Járosy;

Publishing House: Preuss' Institut Graphic G.M.B.H., Berlin W. 62.

Conservato presso la Theatersammlung della Kunstbibliothek. Berlin.

Fascicolo "Der Blaue Vogel", n. 1 (stagione 1921/1922). Conservato presso la Theatersammlung della Kunstbibliothek. Berlin.

Fascicolo "Der Blaue Vogel", n. 2 (febbraio 1922). Conservato presso la Theatersammlung della Kunstbibliothek. Berlin.

Fascicolo "Der Blaue Vogel", n. 3 (ottobre 1922). Conservato presso la Theatersammlung Rainer Theobald. Berlin.

Gregor, Joseph; Fülöp-Miller, René, "Kleinkunst und Kabarett", in Id.

Das russische Theater. Sein Wesen und seine Geschichte mit besonderer Berücksichtigung der Revolutionsperiode, Almathea-Verlag, Zürich-Leipzig-Wien 1928, pp. 37-38, ill. 188.

¹ La data si riferisce al calendario giuliano, in vigore in Russia fino al 1918. Il 29 febbraio, nel calendario giuliano, ricorre quando la somma dei numeri dell'anno è divisibile per quattro.

«Станиславский второй степени».

Александр Санин (Шенберг):

драма-опера-кино

Emilia Dementsova



Fig. 1 Aleksandr Sanin. Photo extraite du livre *Moskovskij Malyj Teatr 1824 – 1924*, Moscou, 1924.

Говорят, талантливый человек талантлив во всем. Наследие режиссера театра, оперы и кино, педагога и актера Александра Акимовича Санина [Шенберга¹] (1869 – 1956) могло бы вызвать активный интерес театроведов, музыковедов,

киноведов, искусствоведов, педагогов, психологов и специалистов по личностному росту. Его кино- и театральная профессиональная жизнь, кажется, не знала пауз. «Увлекающийся и увлекаемый» сказал о нем оперный певец Николай Фигнер (Кинкулькина 1995: 29), «молодой, увлекающийся, влюбленный в сцену, как в женщину», – писала драматург и переводчик Татьяна Щепкина-Куперник (Щепкина-Куперник 1900: 109), «укротитель масс» отозвался о нем Александр Бенуа, (Бенуа 1960) «неутомимый борец с вампукой» (Кинкулькина 1995: 29), одинаково успешный в режиссуре драмы и оперы Санин сотрудничал с лучшими театрами России и мира.

Среди них Московский Художественный театр, Александринский театр, Большой театр, Малый театр, Ла Скала, Ковент Гарден, Сан-Карло, Театр Колон, Метрополитен-Опера и т. д.

Именно Санин в 1908 году по приглашению Сергея Дягилева поставил в «Гранд-опера» оперу Мусоргского *Борис Годунов* – легендарный спектакль с участием Федора Шаляпина. Кинодебют Александра Санина *Девьи горы* (Легенда об Антихристе) (1918 – 1919), собравший ансамбль из более 150 артистов, стал первой кинокартиной, запрещенной в

СССР. Анатолий Луначарский, объясняя запрет, отметил высокий художественный уровень фильма: «Это, безусловно, самая роскошная и художественная постановка, какие имеются в области русского производства фильмов. К сожалению, советская власть [...] не сочла возможным допустить *Девьи горы* к обращению, т. к. картина проникнута религиозной идеей. [...] Я искренно жалею об этом, т. к. с художественной стороны картина доставляет огромное удовольствие и является настоящим достижением».

В дальнейшем Александр Санин стал режиссером фильма *Поликушка* (экранизация рассказа Льва Толстого), одного из первых советских фильмов, заслуживших, благодаря активной деятельности первого российского кинопродюсера Моисея Алейникова, мировое признание (съемки были завершены в 1919, но из-за Гражданской войны фильм вышел на экран в 1922). Фильм был включен в число десяти лучших фильмов года в США (заняв четвертое место в рейтинге), а вот на родине особого успеха не имел. Фильм недооценили, как недооценили во многом талант его режиссера, мастера массовых сцен, считавшего своей миссией «говорить с толпой и в самую ее гущу бросать и правду, и красоту, и семена человечности» (Кострома 2004: 39).

«...Не было ни одного русского начинания с начала этого века, в той или иной форме сказавшего новое слово в театральном искусстве, с которым не было бы связано имя Санина» (Кинкулькина 2001) — написал о нем один из критиков. На Западе имя Санина стало нарицательным,

синонимом громкого успеха и высокой марки качества. На родине имя его потускнело и стало достоянием узких специалистов в области театра, некоторые из которых предприняли попытки обесценить его вклад в русскую и мировую культуру.

Круг общения Санина был настолько широк, что его имя, так или иначе, упоминается в рассказах о жизни многих ведущих театральных деятелей своего времени. Между тем известно и написано о нем досадно мало. Одна монография и редкие фрагментарные статьи, смакующие в основном жизнь его супруги Лики Мизиновой, близкой подруги и музы Антона Чехова.

Александр Акимович был ведущим театральным и кинодеятелем своего времени, но время словно бы занесло его в перечень второстепенных лиц. Одним из главных его талантов было режиссерское умение составить партитуру массовых сцен, и, парадоксальным образом, он и сам оказался в массовке эпохи. Однако любой режиссер кино, театра или оперы подтвердит, что нет ничего труднее, чем постановка массовой сцены, ведь, говоря словами Федерико Феллини, режиссер — это Колумб, мечтающий открыть Америку, а вся его команда (особенно массовка) хочет домой...

Неудобное происхождение

Одна из причин, по которой фигура Санина ушла на второй и третий план в советском искусствоведении, была, разумеется, его вынужденная эмиграция. Но есть и иная причина, осложнившая Санину жизнь, и по сей



день дающая повод для гнусных заметок в социальных сетях или, мягко говоря, неточностей, допущенных некоторыми авторами статей о нем. Так, один из текстов о Санине в журнале *Сцена* за 2019 год носит название «Русский швед, москвич, человек культуры» (Кавтарадзе 2019: 70). Автор указывает: «Александр Акимович Санин родился в Москве, которую всегда называл своей родиной, 3 апреля 1869 года в семье Акима и Александры Шёнберг (рождённой – Тортенсен²)». Не вполне ясно, зачем в XXI веке уточнять национальность человека, тем более подходить к этому вопросу так односторонне, но раз вопрос остается до сих пор столь животрепещущим, стоит внести ясность.

Национальный вопрос сыграл в жизни Александра Акимовича не последнюю роль. В Электронной еврейской энциклопедии, в Российской еврейской энциклопедии и письмах современников нетрудно найти информацию о том, что Александр Акимович является евреем по происхождению, родившимся в Бердичеве Киевской губернии и принявшим православие – распространенный случай в ту пору, вынужденное решение, открывавшее молодому Санину возможность учиться и строить карьеру.

Брат Санина Дмитрий тоже избрал театральное поприще, взяв псевдоним по тому же принципу, что и брат. Дмитрий стал Дмитриевым, Александр – Саниным. Любопытно, что псевдоним Александра перед знающими людьми все равно выдавал его происхождение – фамилия Санин считается образованной как от имени Александр, так и от мужского имени

Несанель, означающего «Бог дал» (Beider 2008). Их сестра Екатерина тоже пристрастилась к театру и стала переводчиком прозы и драматургии. Любопытно, что в совместной постановке Станиславского и Санина *Венецианский купец* роль Тубала, еврея, приятеля Шейлока была доверена Санину³ (Боярский 1938: 37). В российских социальных сетях до сих пор встречается множество антисемитских публикаций, в которых упоминается и Санин, как человек, оказавший влияние на русскую культуру. С точки зрения антисемитов – влияние отрицательное. С национальным вопросом связан и уход Александра Акимовича из Московского Художественного театра.

Друзья – не товарищи

В 1902 году российский предприниматель и меценат, покровитель Московского Художественного театра Савва Морозов задумал реорганизацию театра в «Товарищество деятелей», пайщиками которого должны были стать видные члены коллектива.

По решению Морозова Санин и Всеволод Мейерхольд как люди нерусского происхождения (Баранова 2014: с. 103) не были приняты в число пайщиков, хотя вклад их в развитие театра был велик и неоспорим. Театральный критик и фельетонист Владимир Ашкинази в издании *Новости дня* так писал об этом:

В публике распространились слухи о переменах в организации

Художественного театра. [...] Пойманный газетчиками лазутчик объяснил, что во главе выбывших – А. А. Санин, чье участие в делах Художественного театра немало способствовало до сих пор их украшению. [...] Я, униженно, раболепно и целуя ступени Художественного театра, смею думать, что именно не подходящая под ранжир талантливость А. А. Санина сослужила ему столь дурную службу и отставила его от Художественного театра. (Радищева 2005: 264).

Ему вторил театральный критик Влас Дорошевич в статье *Искусство на иждивении* в газете «Русское слово»: «Так по художественной, прекрасной, чудной работы вазе вьется, словно прилипший, волосок. Едва заметная на глаз трещина. И художественное произведение обречено уже на гибель. Трещина увеличится, — это вопрос только времени. Из Художественного театра, возмущившись, ушли Станиславский 2-й степени — г. Санин и несколько артистов» (Ivi: 587). В сборнике критических статей Власа Дорошевича (Минск 2004: 833) приводится примечание редактора о том, что «Дорошевич обыгрывает название ордена Станислава 2-й степени – невысокой государственной награды». Однако нет в этом попытки принизить статус Санина в театре (иначе бы автор не выделил его особо), да и орден этот давался за военные и гражданские заслуги, в том числе благотворительность. Здесь мы видим намек на то, что Санин являлся сорежиссером Станиславского во многих его постановках, и их имена на афише всегда стояли рядом. Среди этих постановок *Царь Федор Иоаннович* А. Толстого (1898), *Потонувший колокол* Г. Гауптмана (1898), *Смерть Иоанна Грозного* А. Толстого (1899), *Дикая утка*

Г. Ибсена (1901) и др.

Любопытно, что в одном из текстов известного театроведа, опубликованном в наше время, в попытке преуменьшить значимость фигуры Санина, автор задается рыночным вопросом: «Вот только в какой доле соавтором Станиславского он был? [...] Сама санинская работа не вычленена, его «творческая собственность» не определена» (Максимова 1994: 92). У современников Санина, истинных людей театра, такого торгашеского подхода не наблюдалось, они хорошо понимали, что спектакль – это единое целое, порождение синергии всех его участников, то целое, которое больше суммы его частей. Именно Санин был постановщиком массовых, народных сцен, произведших на первых зрителей нового Московского Художественного театра сильнейшее образное впечатление. Был востребован Санин и как актер. У него было прекрасное актерское лицо, выразительные руки» (Каверин 1964). В одном из писем Станиславского читаем: «Думаю о Шенберге и очень боюсь, что он измучается. Он попал во все главные пьесы или в качестве актера, или в качестве режиссера, а между тем его здоровье совсем уже не так прочно» (Станиславский 1995: 275).

Против нетоварищеского поведения «Товарищества...» выступал и Антон Чехов: «Немировичу я написал, что театр на паях — это хорошо, но устав ни к черту не годится. Почему пайщиками Стахович, я, а нет Мейерхольда, Санина, Раевской?» (Чехов 1981: 192). В архиве Немировича-Данченко это письмо не сохранилось, и мы имеем представление о нем, только по пересказу его содержания Чеховым в



письме к Ольге Книппер. Похожую мысль он высказал и в письме к Марии Чеховой: «А Художеств(енный) театр напрасно не сделал пайщиками Мейерхольда и Санина. За что их обижать? Чем они как артисты хуже других?» (Чехов 1981: 197).

Немирович-Данченко в февральском письме того же года писал Чехову: «Санин и Мейерхольд не попали в сосьетеры, потому что Морозов (и Алексеев) не хотели их. Оба, кажется, поэтому уйдут из театра. Условие вообще выработано самим Морозовым, а сосьетеры не больно спорили». (Немирович-Данченко 2003: 369) Уже в мае 1902 Немирович напишет Станиславскому: «[...] выпускать Санина из театра нельзя. [...] Такого работника, как он, нету и не будет⁴. Мы потеряем огромную закулисную силу! [...] Мы отдадим другому театру одну из самых ценных наших сил» (Немирович-Данченко 1979: 247). «По-настоящему Художественный театр при жизни Василия Васильевича (прим. Э. Д. – имеется в виду Василий Лужский) имел только двух сильных режиссеров. Это Санин, который через четыре года существования театра ушел, и Василий Васильевич» (Немирович-Данченко 1952: 247). Однако, спустя годы, в 1942 Немирович-Данченко позволит себе в одном из писем и такое умозаключение: «Санины, Мейерхольды в конце концов непременно сломают себе шею...» (Немирович-Данченко 2003: 1822). 12 февраля 1902 года Санин и Мейерхольд подали заявления об уходе из театра. Их просили остаться, но своего решения, по очевидным всем причинам, изменить они не пожелали. Да и не вполне понятно, что

подразумевалось под просьбой *остаться*, ведь никаких действий со стороны администрации и дирекции театра предпринято не было. В те же дни переломного для Санина 1902 года была уволена из театра и Лика Мизинова. *Чайка*, оставшаяся позади, не защитила ее своими крыльями. В том же году «собратья по несчастью» Санин и Мизинова вступят в брак. Условное возвращение Санина в МХТ стало возможно в 1917 – он принимал участие в создании постановок *Собачий вальс* Л. Андреева, *И свет во тьме светит* Л. Толстого, *Роза и Крест* А. Блока (Радищева 2005: 622), но эти театральные работы так и не были завершены, и в 1919 он повторно уйдет из театра, которому отдал много души и лет жизни.



Fig. 2 Photo. Aleksandr Sanin et L. Mizonova. Musée du Théâtre d'art de Moscou. Droits réservés.

Сказка странствий

После первого ухода из МХТ Санин примет приглашение от Александринского театра (1902 – 1907), где будет работать в качестве актера, режиссера и педагога. «В Петербурге Санина называли 'Духом обновления' оперного театра» (Левиновский 2012: 47). Потом будут странствия от

Старинного театра (1907) и Нового драматического театра (1907) к Свободному театру Котэ Марджанишвили (1913) и Московскому драматическому театру (1914 – 1915) и многим другим. Приглашение к совместной работе от Сергея Дягилева изменит его судьбу и заставит перейти Рубикон от драмы к опере. Эти скитания и творческие поиски были полны успехов и открытий, направленных на обновление выразительных средств сценического искусства и режиссерским стремлением к художественной правде в формировании и поддержании руководящей идеи спектакля. Театральный критик Николай Эфрос писал:

Опять — победа Санина. Она сопутствует каждому его шагу [...]. Это — не счастливая случайность, это — справедливый, заслуженный результат его большого режиссерского дарования, его художественной чуткости и его богатой фантазии, которая умеет загораться от огней из любого литературного костра (Кинкулькина 2001).

После первых зарубежных постановок еще одной миссией Санина станет популяризация российского оперного и музыкального искусства: он режиссировал оперы на музыку П. Чайковского, А. Рубинштейна, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова и других русских композиторов. В одном из интервью он признался:

Служить России на международной сцене — это радость, восторг, которого не передать. Это великая нравственная миссия. Когда видишь, как умиленная толпа вживается в нашу музыку, понимает и принимает все родное, самое национальное и характерное в русской музыке,

то еще больше ценишь общечеловечность нашего театра (Бенвенуто).

Режиссер – психолог

Бесценные свидетельства о методе работы Санина оставил его ассистент, будущий режиссер и педагог Федор Николаевич Каверин.

С первой же встречи А. А. Санин покорила меня. Он на всю жизнь стал для меня примером. Я поверил ему и пошел за ним, увлеченный его талантом, его пламенной любовью к искусству.

Санин поражал своей смелостью. В круг людей, чинно рассуждающих о театральном искусстве, ворвался буйный художник. Этот кричащий, хохочущий, плачущий человек не стеснялся воспитанных умников, не боялся прослыть дикарем. Нарушая академическую тишину, Александр Акимович отлично знал во имя чего он шумел. И все вокруг него ожило, затрепетало, помолодело. Наделенный богатой фантазией, огненным темпераментом, Санин умел заражать и вдохновлять даже самых закоренелых скептиков. На репетициях звучали его волнующие призывы, не знающие границ похвалы, а иной раз уничтожающая ругань! Для нас, молодежи, было большим счастьем то, что мы получили боевое крещение на сцене под руководством Александра Акимовича. Разруха, голод, холод — все забывалось, все казалось не важным. Одна похвала Санина делала будущего артиста счастливым, малейший упрек или насмешка повеРГАЛИ в уныние. Но уныние было непродолжительным, оно тотчас сменялось желанием заслужить одобрение горячо любимого режиссера. (Бенвенуто).

Благодаря Федору Каверину мы можем узнать о еще одном санинском приеме работы с артистами массовых сцен:



Александр Акимович показал мне технику зарисовывания в режиссерском экземпляре тех знаменитых массовых сцен, постановка которых принесла ему мировую славу. Позже, став режиссером, я постоянно пользовался его способом прорабатывать народные сцены. Все участники таких сцен были известны постановщику под определенными номерами. Чтобы создать в уме жизнь огромной пестрой толпы, темпераментный художник давал волю воображению. Он фантазировал биографию каждого безымянного персонажа, ставил его в обстоятельства, предложенные автором, определял его положение среди других действующих лиц. Продумав всю сцену, Санин фиксировал результаты работы графически в своем экземпляре. Чтобы дать интересное задание какому-нибудь номеру, пятьдесят восьмому или девяносто третьему, ему достаточно было взглянуть на сделанный рисунок. Так он находил выразительные, живые мизансцены (Каверин 1964).

Федор Николаевич пишет о том, что Санин всегда приходил на репетицию, имея в голове продуманный до деталей образ будущего спектакля:

Он знал тысячи способов и приемов, помогавших ему добиться нужных результатов. Его дар заключался в том, что он умел увлечь, объединить и повести за собой самых разных людей. [...] Для того, чтобы строить спектакль, надо очень хорошо знать всех участников, – говорил Александр Акимович. – Режиссер должен изучить, что любят актеры, и их слабости в первую очередь. Я отлично знаю Южина, Остужева, Яковлева, но мне этого мало. Я должен знать каждого ученика школы, каждого статиста, играющего бессловесную роль. В «Посаднике» занято около двухсот человек. Я не могу близко познакомиться со всеми участниками. Но они должны считать, что я их знаю, что я за ними слежу, интересуюсь ими.

Необходимо, чтобы все чувствовали это (*ibidem*).

Каверин готовил для Санина небольшие записки о каждом члене труппы, которые надлежало писать крупными буквами так, чтобы Санин мог разобрать текст в темноте зрительного зала. Записки эти выглядели, например, так:

Знаменщик с большим носом в группе Эльского, стоит последним у стены – Василий Федорович Мамалыгин. Служит в конторе Хлебопродукта, волнуется за исход ревизии». Или: «Студент с кистенем на мосту – Петр Григорьевич Арский. Поклонник поэтов-декадентов, знает их наизусть. (*ibidem*).

Эти записки помогали создать иллюзию того, что каждый статист чувствовал себя востребованным и незаменимым для спектакля, он ощущал свой вклад в общее дело, а также пристальное внимание к себе режиссера. Это приводило к тому, что все от статистов до премьеров как бы росли над собой и хотели быть лучше, чувствуя особое к себе отношения режиссера.

Этот успешный и эффективный режиссерский подход восхищал одних и вызывал зависть и недовольство других. Например, у его современника, театрального деятеля Вадима Шверубовича, явно недолюбливавшего Санина, читаем:

Кроме режиссерского таланта, творческой выдумки, темперамента и силы воли у него был ряд демагогических приемов для завоевания популярности у «меньшой братии». Он завоевывал симпатии и готовность хора и кордебалета тем, что знал по имени каждую последнюю фигурантку и льстил им. [...] Льстил

хормейстерам, балетмейстерам, дирижерам, машинистам сцены. Этим он добивался от очень наивных подчас (на Западе особенно) работников театра максимальной отдачи сил. Не привыкшие к вниманию, к тому, чтобы их труд отмечался и оценивался, 'маленькие люди' театра верили ему и лезли вон из кожи, чтобы услышать: «Мими, вы, в третьем ряду, вы, именно вы, Мими, моя радость, вы образец грации! Будьте все, как Мими!» [...] Или: «Оркестр! Молчание! Пусть сыграет соло мой дорогой Жак, соло на контрабасе, вы гений, друг мой!» И т. д. (Шверубович 1976: 76)

Может быть, все дело как раз в том, что Санин не делил участников спектакля на корифеев и 'меньшую братию' и умел оценить вклад каждого в общий замысел? В театре, где особо умеют раскусить фальшь, Санин в своем психологическом, наставническом подходе к общению с артистами был более чем убедителен, потому что намерения его были искренни, а цель ясной – сделать спектакль на максимально высоком уровне без компромиссов и допущений. Даже Шверубович, несмотря ни на что, признает, что Санин был «хорошим, опытным, талантливым режиссером. [...] Был главным (не по званию, а фактически) режиссером в Малом театре. В 1922 – 1923 годах и позже ставил оперные спектакли в Париже, Барселоне, Милане, Нью-Йорке и т. д. и т. п., везде и все с неизменным успехом» (Шверубович 1976: 76).

Дейл Карнеги еще не опубликовал свой самый известный труд, а Санин на собственном опыте убедился, что «Имя человека — самый сладостный и самый важный для него звук на любом языке»

(Карнеги 1989). Поразительно, но и во время работы за границей Санин успевал за три–четыре дня запомнить по именам всю команду спектакля (Кинкулькина 1994: 58).

Индивидуальный подход

Любопытно, что подобная стратегия — умение внушить каждому члену команды или труппы, если речь идет о театре, что он является важным звеном и необходимым участником общего дела, сегодня крайне популярная в среде бизнес-тренеров, вызывала, порой, скептицизм, насмешку и даже осуждение в российском театроведении (Максимова 1994: 88-96). Благие намерения Санина найти индивидуальный подход к актерским сердцам поразительным образом извращались и разоблачались позднейшими авторами, отказывавшими Санину в чистосердечии и чистоте намерений. Даже письма Санина из-за границы, в которых он искренне делился с близкими и друзьями своими успехами и выдержками из прессы, восторженно принимавшей его постановки в крупнейших оперных театрах мира, получили суровый приговор отдельных театроведов. Тон их статей напоминает манеру тех, кто навесил на Санина ярлык космополита: дескать, самолюбив и тщеславен был режиссер. Находим в тексте о Санине, например, такой театроведческий перл: «Тонешь в этой лавине самовосхвалений, дивишься силе жизнерадостного эгоцентризма [...] и понимаешь, почему он великому множеству людей казался невыносимым» (*ibidem*: 88). Не



приводя доказательства 'невыносимости' Санина автор, однако, замечает: «Но вот, что следует иметь в виду: писал-то он чистую правду» (*ibidem*: 89).

Успех Санина в Европе, да и в России, был абсолютным, кажется, и по сию пору, могущим вызывать зависть у потомков. О сломленных и трудных судьбах любят говорить больше, чем о состоявшихся, добившихся успеха персонах. Но разве успех и громкая слава делают жизнь и судьбу этих 'счастливых' легче? По сути, Санин - являет собой пример уникального русскоязычного режиссера, с таким блеском и фурором, состоявшимся за рубежом. Ни Михаил Чехов, ни Николай Евреинов, ни Федор Комиссаржевский такой полной востребованности и славы не достигли (Ислентьева 1996: 25).

«Александр Акимович был очень счастливым режиссером; поставленные им спектакли имели громадный успех, пользовались любовью зрителя.

Победы, одержанные Саниным, нельзя объяснить простым 'везением'. Нет. Все они были подготовлены огромным, вдохновенным трудом. [...] Он остро ощущал живые запросы нового зрителя» (Каверин 1964).

На все нападки Санин, живущий стихией театра, ответил как современникам, так и потомкам: «Дороже всего, чтобы спектакль получился таким, каким ты его задумал. Ради этого наплюй на самолюбие, на хорошие отношения с актерами. Хитри с дирекцией, авторами, художниками. Всеми средствами добивайся своего. Не важно, чтобы про тебя говорили, что ты хороший человек. Пусть лучше говорят, что ты хороший режиссер» (*ibidem*).

Мудрый критик назовет его 'чужим

среди своих', (Парин 2001: 69) одиночкой, парадоксальным образом умевшим чувствовать и управлять стихией людей и стихией спектакля и уравновешивать собственный темперамент (во Франции за бурный нрав Санина со страхом и благоговением прозвали 'Le diable d'homme' (ГЦТМ, 245, 1245-б) дисциплиной и самоорганизованностью. Массовка у Санина не состояла из статистов и была наполнена пусть небольшими, но яркими актерскими работами. У каждого исполнителя на сцене была своя микрофункция, своя роль. Ни истуканов, ни равнодушных лиц, ни праздного шатания по сцене. Массовка Санина - динамическая, ритмическая, живая, гибкая и мощная. В постановке спектакля для Санина не было мелочей, он требовал тщательности во всем: от бутафории, грима и декораций до реквизита и звуковых закулисных эффектов, чем доставлял немало хлопот сотрудникам театра, не привыкшим к такому режиссерскому рвению. По тем временам подобное театральное тщание было новым и исключительным.

Человек - Оркестр

Особого успеха у публики удостоилась санинская постановка 1913 года *Сорочинская ярмарка* М. Мусоргского в Свободном театре. В сцене ярмарки, по воспоминаниям современника, принимало участие 110 – 120 артистов (Серебряный век... 2007). Вот как пишет о Санине непосредственный участник событий и один из артистов, занятых в

спектакле, Николай Монахов:

На каждый спектакль Санин приезжал за полтора часа до начала спектакля, надевал поверх своего пиджака халат, шел на сцену, и здесь при нем, под его наблюдением, ставились декорации. Малейшее отступление от монтажки, малейшая небрежность сейчас же им замечались и тут же исправлялись по его настоянию. В этом халате Санин оставался до конца спектакля, так как следил за ним, проделывая все то, что обычно делают в театре помощники режиссера. Санин великолепно знал натуру актера. Он знал, что если в зрительном зале сидит хоть один человек, выделяющийся для актера из толпы, например, его близкий знакомый или человек, мнением которого он дорожит, то актер будет играть лучше, чем он играл бы перед переполненным, но 'анонимным' залом. Поэтому у Санина в течение всех пятидесяти спектаклей непременно для нас, актеров, в партере кто-то 'сидел': то это был Горький, то Станиславский, то Ермолова, то Леонид Андреев, то Верхарн, то какие-то американские журналисты или «виднейшие европейские критики». Очень скоро мы поняли, что все это – импровизации или выдумки, но результатов Санин этим все-таки достигал: мы старались играть как можно лучше. [...] Его метод имел свою несомненную положительную сторону: он препятствовал снижению качества спектаклей. Присутствие Санина на спектакле за кулисами всегда играло роль сдерживающего начала для участвующих. Он не позволял актерам распускаться. [...] Думаю, что в этом отношении некоторым молодым режиссерам было бы не вредно поучиться у Санина. (Монахов 1936)

Впечатления Николая Монахова от совместной работы с Саниным совпадают с воспоминаниями о Санине Николая Ходотова, артиста Александринского театра:

Одним из приемов Санина поднять

актерскую игру, действовавших на нас как шампанское, было посещение им уборных участвующих перед началом каждого спектакля. Он всегда во время своих постановок присутствовал или на сцене, или в зрительном зале и по 'секрету' объявлял, что сегодня среди зрителей присутствуют Станиславский, Немирович, случайно приехавшие из Москвы, Римский-Корсаков. Каждый раз все новые лица. [...] Все это делалось для того, чтобы мы играли с надлежащим подъемом. Санинское средство очень часто достигало цели, и мы настраивались на нем, дисциплинируя свои творческие нервы, при мысли, что нас видят и слушают такие 'ценители и судьи', научились контролировать себя и с большим вниманием относиться к каждому своему шагу. (Ходотов 1962: 150).

Много внимания уделял Санин и формированию театральной культуры в России и за рубежом: «Маленькие роли, на которые раньше режиссеры не обращали внимания (и редко сами актеры), стали ответственными и интересными; главные же еще больше оттенялись. Артисты стали внимательно относиться к гриму, костюму, реквизиту, художники-декораторы помогали им своими эскизами, словом, отношение к пьесе и ролям стало более сознательным» (*ibidem*: 141), а в статье в итальянской газете *Paese Sera* было написано: «Мы обязаны (Санину – прим. Э.Д.) тем, что теперь певцы ведут себя на сцене как актеры и умеют носить костюмы» (Бенвенуто).

На кропотливости и тщательности работы над материалом и разбором пьесы (в том числе музыкальным, ведь у Санина был абсолютный слух) сказывалось образование Санина – он окончил классическую гимназию и историко-филологический факультет Московского университета. Санин



отличался широким кругозором, красноречием и цветистым языком, который некоторых раздражал. В одном из писем Ольги Книппер-Чеховой к мужу читаем: «Санин, по обыкновению, говорил красно, проехался по всей русской истории и литературе, размахнулся, поэтично говорил...» (Чехов 1982: 133). У Федора Каверина читаем: «Санин знал силу меткого слова, образной речи, неожиданных и острых словосочетаний. Как выгодно отличался словарь художника от того 'словаря среднего дачника', о котором с сожалением писал Александр Блок. Санин говорил, как человек, страстно влюбленный в Россию, в ее историю. И как вкусно он произносил слово "Русь"! Еще одно важное режиссерское качество Санина, сослужившее ему славу замечательного педагога, пусть прямых учеников и последователей он не оставил (хотя многие актеры учились на его спектаклях или во время работы с ним), является его умение разглядеть чужой талант и направить человека, обнаружившего в себе творческую искру, по верному пути. Здесь ярким примером служит история Алексея Грановского (Абрахама Азарха), приехавшего в Петербург в 1910, чтобы поступить в Школу сценического искусства на курс к А. А. Санину. Именно Санин предрек Грановскому судьбу 'чистого режиссера' (без актерских опытов) и не ошибся: Грановский стал основателем и художественным руководителем снискавшего славу Государственного еврейского камерного театра. Порой спектакли Санина ошибочно ограничивают лишь рамками реализма, тяготеющего к натурализму, театрального бытописания и его

пристрастием к работе над стихийными массовыми сценами. Были в его театральной судьбе и спектакли с высокой долей условности и с попытками обновления театрального языка и постижения синтетического театра, сочетающего танец, песни, симфоническую музыку и текст – от его первого самостоятельного спектакля в стенах МХТ *Антигона* (1899) до *Анатэмы* (1900) Леонида Андреева, где Санин обратился к метафорическому сценическому языку и гротеску и его постановок в рамках "Русских сезонов". Не сторонился Санин и актуальных, проблемных пьес, не избегал и обращения к еврейской теме в искусстве, которой многие театры сторонились. В Московском драматическом театре в 1914 году он ставит пьесу Семена Юшкевича *Мендель Спивак* о жизни еврейского пролетариата. Готов был доверить Санину свою пьесу *Диббук* Семен Анский. Вот как в своем дневнике он описывает свою встречу с ним:

В Москве пробыл 2 дня. Санин, невысокий, полный, средних лет еврей или из евреев, встретил меня хорошо, заинтересовался по письму Ходотова пьесой и назначил чтение в присутствии всех режиссеров на следующий день. «Хотя, – прибавил он, – момент неудачный. У нас пьеса Андреева только что принята и еще 4: пьесы Найденова, А. Толстого, Юшкевича и еще одна на 80% принята. Все же послушаем вашу пьесу. Но какой это совершенно новый, еще никогда не описанный быт, о котором пишет Николай Николаевич (Ходотов)? – Из жизни евреев мистиков, хасидов и цадиков, – ответил я. [...] – Да... это очень интересно, но для настоящего момента совершенно не подходит. Теперь публика ищет жизнерадостного, светлого, чтобы не видеть и не слышать все, что

происходит, чтобы забыть про всю эту сволочь (он назвал имена). А ваша пьеса тяжелая... Если хотите, мы ее будем читать, но заранее уверен, что она не пойдет. Если не жалеете времени, мы ее прочтем завтра... (Иванов 2004: 9).

После Октябрьской революции Санин поставил несколько спектаклей в Большом театре, среди них *Князь Игорь* (1917). Спектакль просуществовал несколько лет под неустанным режиссерским контролем. В Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) хранится письмо Санина от 10 февраля 1922 года, из которого становится ясно, что даже после отказа администрации театра в оплате труда Санина, он продолжил безвозмездные «дежурство и наблюдение» за спектаклем. Почему он так решил? Он сам объяснил это в первой фразе своего обращения: «По мотивам нравственного и художественного свойства оставлять *Игоря* без личного наблюдения и заботы не могу и не хочу...» (РГАЛИ: 648, 1, 2803). Подобные примеры не вяжутся с обвинениями в самолюбии и поиске личной выгоды, которые пытались вменить ему современники века нынешнего и века минувшего.

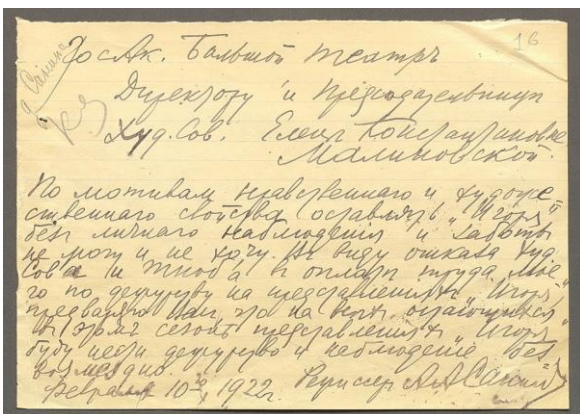


Fig. 3 Lettre d'Aleksandr Sanin du 10 février 1922.

Не эмигрант

Обратной стороной успеха был горький хлеб изгнания, разлука со страной, куда он мечтал вернуться до последних лет жизни. Но родина не захотела его и, отметив заслуги режиссера, после громадного успеха спектакля *Борис Годунов* в Ла Скала в 1946, торжественным приемом в советской военной миссии в Риме, наградила Санина званием «космополита». Именно это слово было написано на очередном прошении Санина (ему тогда было 77 лет) о возвращении на Родину (Ислентьева 1996: 29). Визу на въезд в СССР он так и не получил. Покидая страну из-за болезни жены, Санин и представить не мог, что никогда более не сумеет вернуться на родную землю. В РГАЛИ хранится удостоверение, оформленное Санину, гарантирующее, что в период отсутствия за границей его жилплощадь будет защищена от уплотнения, а имущество не будет реквизировано (РГАЛИ: 649, 2, 369).

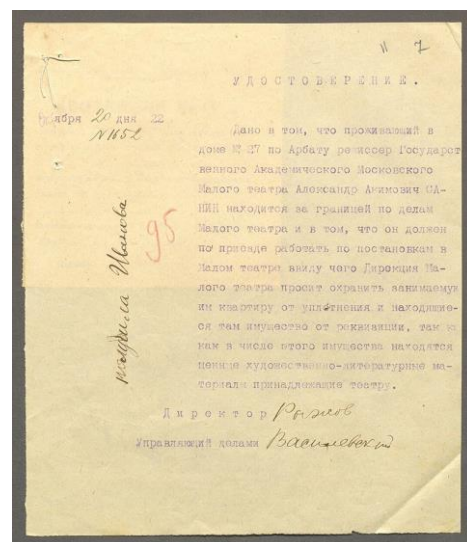


Fig. 4 Attestation d'Aleksandr Sanin sollicitant de conserver son logement pendant son séjour à l'étranger.

Не воспринимали Санина как

эмигранта и в эмигрантской среде. «Санин не эмигрант в пореволюционном смысле. Он избег печальной участи вынужденного изгнания из родной страны. А. А. Санин, оставляя Россию, имел за собой родину, воспитавшую его, вселившую в него веру в силу русского гения и, что важнее, признание этой родины. И в Европу Санин пришел как почетный и прославленный гость. Есть огромное различие в истории санинского «исхода» из России, от того исхода, который породил эмиграционный дух, со всеми его печальными для русских явлениями. Таких неэмигрантов, как Санин, было немного. Одним из самых замечательных русских деятелей за рубежом был покойный Сергей Дягилев. И неспроста он первый привлек Ал. Ак. Санина к работе за границей. Санин относится к числу русских художников, несущих миру богатство своей родины и отдающих человечеству то, что посеяно и возвращено на родной почве, но что не утратило аромата прошлого и творческой силы для будущего, и он ждет новой встречи с Родиной» (1931, 25 октября: 2).

Санин никогда не порывал связей с Россией, мечтал организовать в СССР класс по подготовке оперных режиссеров и вел переговоры с известнейшими мировыми педагогами. Наивно и, как бы сказали тогда, политически близоруко. Но помыслы его были полны беззаветной любви к искусству. Он писал: «Еду домой, хочу дать все мои силы, разум, образование, душу, опыт – на служение своему великому народу [...] Хочу умереть на родине» (Кавтарадзе 2019: 79).

На могиле Санина на некатолическом

кладбище в Тестацхо в Риме пересчет дня рождения со старого на новый стиль сделан неверно: на памятнике значится 3/16.4.1869, тогда как должно быть 15. Есть в этом толика символичности, ведь в подходе к постановке спектакля Санин опережал свое время. Броуновское движение эпохи вовлекло его в свою беспорядочную пляску, заставило скитаться по театрам, а затем и странам. Он мастерски умел руководить большими театральными коллективами и, кажется, самой публикой, но *danse macabre* века не мог подчиниться его режиссуре.



Fig. 5 Emilia Dementsova. Photo. Tombeau d'Aleksandr Sanin.

Нигде не оставшийся незамеченным, в каждом новом театральном проекте он был ярким героем, а не эпизодическим лицом; наживая славу, он наживал врагов и завистников,

поклонников и обожателей. На надгробном кресте на его могиле высечены слова Николая Гоголя, которые любил цитировать Санин и руководствуясь которыми жил: «Театр – это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра». Он говорил. И путеводный его театральный голос, наперекор всем помехам, гулу и посторонним шумам, слышен нам по сей день.

Bibliographie

Documents d'archives :

ГЦТМ, ф. 245, №1245-б. А. Бенуа о постановке «Садко», журн. вырезка.

РГАЛИ, ф. 648, оп. 1, ед. хр. 2803. Личное дело: Санина Александра Акимовича, режиссера. 23 января 1920 – 21 сентября 1937.

РГАЛИ, ф. 649, оп. 2, ед. хр. 369. Личное дело: Санина Александра Акимовича, режиссера. 10 сентября 1919 – 20 октября 1922.

Альтшуллер, А. Я., *Театр прославленных мастеров, очерки, истории Александринской сцены*, Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии, Искусство, Ленинград 1968.

Баранова, Марина, *Долгий полет «Синей птицы»*, Русская Атлантида, п. 4 (36) 2014.

Beider, Alexander, *A Dictionary of Jewish Surnames from the Russian Empire*, Avotaynu, Shelton (Connecticut, USA) 2008 (revised edition). <http://www.avotaynu.com/books/DJSRE2.htm> (Last accessed 19/05/2022)

Бенвенуто, Людмила, *Русский режиссер Александр Санин*

http://sbnt.jinr.ru/IDB_NEW/sanin/sanin.html (Last accessed 19/05/2022)

Бенуа А.Н. *Мой друг – Сергей Дягилев. Книга воспоминаний*/ А.Н. Бенуа – 1960
Культурный слой
<https://www.litres.ru/aleksandrbenua/moy-drug-sergey-dyagilev-kniga-vospominaniy/chitat-onlayn/> (Last accessed 19/05/2022)

Боярский, Я. О., (отв. ред.), *Московский художественный театр в иллюстрациях и документах. 1898 – 1938*, Моск. ордена Ленина художественный академич. театр СССР им. М. Горького, Москва 1938.

Гладков, А. К., *Мейерхольд. Годы учения Всеволода Мейерхольда. «Горе уму» и Чацкий-Гарин*, т. 1, Союз театр. деятелей РСФСР, Москва 1990.

Жизнь замечательных костромичей. XX в., Краеведческие очерки, Кострома, 2004.

Иванов, В. В., *Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века*, вып. 3, Артист. Режиссер. Театр, Москва 2004.

Ислентьева А., *Сюжет для большого романа, Театральная жизнь*, п. 2, 1996: 24-29.

Каверин, Ф.Н., *Воспоминания и театральные рассказы*, Всероссийское театральное общество, Москва 1964.
<https://www.maly.ru/news/5649>
(Last accessed 19/05/2022)

Кавтарадзе, Н. П., *Русский швед, москвич, человек культуры*, Сцена, 2019, п. 1 (117): 70-79.

Карнеги, Д., *Как завоевать друзей и оказывать влияние на людей. Как вырабатывать уверенность в себе и влиять на людей, выступая публично. Как перестать беспокоиться и начать жить*, пер. с англ., Прогресс, Москва 1989.



- Кинкулькина, Н.М., *Александр Санин: Жизнь и творчество*, Москва 2001. <https://www.maly.ru/news/4697> (Last accessed 19/05/2022)
- Кинкулькина, Н.М., *В антрепризе Николая Фигнера, Музыкальная жизнь*, п. 2, 1995: 29-31.
- Кинкулькина, Н.М., *Жизнь без гражданства, Музыкальная академия*, п. 3, 1994: 54-60.
- Левиновский, В. Я. *Свободный театр Котэ Марджанишвили, Театр. Живопись. Кино. Музыка*, п. 2, 2012: 42-79.
- Максимова В. А., *Дальняя дорога, Московский наблюдатель*, п. 11/12, 1994: 88-96.
- Монахов, Н. Ф., *Повесть о жизни*, Изд-во Большой драматический театр, Ленинград 1936. <http://sunnygenre.narod.ru/books/monahov/9.html> (Last accessed 13/05/2022)
- Немирович-Данченко, В. И., *Избранные письма (1879 – 1943)*, т. 1 1879 – 1909, Искусство, Москва 1979.
- Немирович-Данченко, В. И., *Театральное наследие. Статьи, речи. Беседы, письма*, т. 1, Искусство, Москва 1952.
- Немирович-Данченко, В. И., *Творческое наследие (в 4 т.)*, Издательство «Московский Художественный театр», Москва 2003.
- Новое русское слово*, 1931, 25 октября: 2. Цитируется по Матонина, Э. Е., *Бунин, Держинский и Я*, Москва, У Никитских ворот, 2018. <https://www.litmir.me/br/?b=627227&p=1> (Last accessed 13/05/2022)
- Парин, А. В., *Чужой среди своих, Большой*, 2001, п. 2: 69.
- Радищева, О. А. (общ. ред.), Виноградова, Ю. М., Радищева, О. А., Шингарева, Е. А. (сост., вступ. к сезонам, примеч.), *Московский Художественный театр в русской театральной критике, 1898 – 1905*, Артист. Режиссер. Театр, Москва 2005.
- Российская Еврейская Энциклопедия* <https://www.rujen.ru/index.php/САНИН> (last access 13/05/2022)
- Станиславский, К. С., *Собраний сочинений: В 9 т., т. 7, Письма: 1874 – 1905*. Искусство, Москва 1995
- Талалай, М. Г., *Российский некрополь в Италии*, серия «Российский некрополь», Выпуск 21, Ред. А. А. Шумкова, «Старая Басманная», Москва 2014.
- Театральная критика Власа Дорошевича*, Харвест, Минск 2004.
- Фокин, Павел, Князева, Светлана, *Серебряный век. Портретная галерея культурных героев рубежа XIX – XX веков (в 3 т.)*, т. 3, Санкт-Петербург, Амфора, 2007 – 2008. <https://culture.wikireading.ru/63428> (Last accessed 13/05/2022)
- Ходотов, Н. Н., *Близкое — далекое*, Искусство, Ленинград – Москва 1962.
- Чехов, А. П., *Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер. 16 июня 1899 года – 13 апреля 1902 года*, т. 1, , Искусство, Москва 2004.
- Чехов, А. П., *Письмо Книппер-Чеховой О. Л., 10 февраля 1902 г. Ялта*, Чехов, А. П., *Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т.*, АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, Наука, Москва 1974 – 1983, т. 10 *Письма, Апрель 1901 – июль 1902*, Наука, Москва 1981.
- Чехов, А. П., *Письмо Чеховой М. П., 17 февраля 1902 г. Ялта*, Чехов, А. П., *Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т.*, АН СССР, Ин-т

мировой лит. им. А. М. Горького, Москва, Наука, 1974 – 1983, т. 10 *Письма, Апрель 1901 – июль 1902*, Наука, Москва 1981.

Чехов, А. П., *Полное собрание сочинений и писем*, т. 28 *Письма. 1901 – 1902*, Наука, Москва 1982.

Шверубович, В. В., *О людях, о театре и о себе*, Искусство, Москва 1976.

Щепкина-Куперник, Т. Л., *Московский Художественный театр, Северный курьер*, 1900, 21 января. Цитируется по Радищева, О. А., *Московский Художественный театр в русской театральной критике, 1898 – 1905*, Артист. Режиссер. Театр, Москва 2005, с. 109.

Электронная Еврейская Энциклопедия
<https://eleven.co.il/jews-in-world/fine-art/13687/> (last access 13/05/2022)

¹ В иностранных источниках встречаются следующие варианты написания его имени: Alessandro Schoenburg, Schemburg, Schoembur, Šënberg, Sanin, Sanine. В спектаклях Общества искусства и литературы А. Санин выступал под псевдонимом Бежин.

² Вероятно, автором статьи допущена ошибка, так как в книге Талалай М.Г. *Российский некрополь в Италии* на стр. 630 читаем «Сын Акима Шенберга и его жены Валентины, рожд. Тонкельзен».

³ В афише спектакля была допущена ошибка, правильное написание не Тубал, а Тубан

⁴ Слова «нету и не будет» дважды подчеркнуты в письме.

Бродячие мотивы театра ФЭКС

Natalia Noussinova

Совместная работа Григория Козинцева и Леонида Трауберга, в будущем — режиссеров и основателей Фабрики Эксцентрического Актера (ФЭКС) — началась не с создания манифеста эксцентризма, и даже не с организации их знаменитого скандального диспута об эксцентрическом искусстве, а с написания пьес. Можно предположить, что теория эксцентризма родилась в результате этих ранних опытов в драматургии, когда будущие соавторы 'притирались' друг к другу, обменивались идеями, фантазировали и искали свое место в театральном мире, куда занесла их судьба в лице Константина Марджанова¹, имевшего неосторожность приютить молодых провинциалов в своем Театре Комической оперы. Благодарными юноши, наверное, были, но вот покорными — ничуть. Козинцев и Трауберг учились самостоятельно — и невзирая на авторитеты. Как писал много позже их собственный ученик, актер фэксовской школы и режиссер Сергей Герасимов²: «Вся театральная деятельность ФЭКС-а, предшествовавшая кинематографической, была непрерывной пальбой по всяческим

театральным традициям академического толка» (*Лицо советского киноактера* 1935: 106). К этому свидетельству можно добавить: «и не только академического». Как бы то ни было, за дело эти юноши взялись рьяно.

По воспоминаниям Козинцева первый год знакомства с Траубергом ассоциируется у него с двумя вещами, с варкой пшена и с первыми опытами в драматургии — для голодного 1920 года равнозначность вполне характерная.

Мы с Траубергом проводили все свободное время вместе. Возвращаясь после спектаклей Комической оперы по черным замерзшим улицам, сидя на корточках подле 'буржуйки', мы варили пшено, выданное по пайку, и сочиняли какие-то ни на что не похожие пьесы. Трауберг писал диалоги телеграфным языком, а я придумывал постановки, одну невероятнее другой. (Козинцев 1971: 31)

В высказывании Козинцева — намек на распределение ролей. Действительно, все сохранившиеся пьесы записаны рукой Трауберга. Однако разделение функций между 'реждеком' (Г. Козинцев) и 'музлитом' (Л. Трауберг) было вполне условным, по крайней мере, в первое десятилетие работы фэксов.

Именно поэтому сотрудничество и состоялось, и возник театр ФЭКС. Позволим себе кратко описать этот

феномен (см. об этом Natalia Noussinova 1993), прежде чем перейти к основному предмету нашей статьи — ‘бродячим мотивам’, кочующим по текстам эксцентриков.

Пьесы, не увидевшие сцены

Если первые пьесы начинающих соавторов не удостоились постановки, это отнюдь не означает, что они не были интересны. Во всяком случае, ретроспективно. Самая ранняя из этих ‘ни на что не похожих пьес’, которые написали Козинцев и Трауберг, называлась *Трах в квадрате* (по разным источникам: 1920 или 1921 год). Судя по описаниям, эта пьеса была веселой, абсурдисткой и важной для обоих авторов как источник тем, которые потом получили развитие в их более поздних пьесах. В одном из наших интервью Леонид Захарович вспоминал:

Мы взяли на вооружение все новации в театре, которые мы знали. Мы дали прочесть пьесу Радлову. Он прочел и закричал: «Ну, знаете! Уж на что я авангардист, но то, что вы сделали, это же надругательство над театром!». Это просто подлость даже. Хулиганы! Я думал, из вас выйдет толк, а вы мне такую чепуховину написали! Как вы смели, как вы могли!» А мы были страшно горды, что сам Радлов нас ругает. Мы ему говорим: «Это же и есть эксцентризм!». — «Да ведь здесь» даже непонятно, что происходит!». А мы ему говорим: «Конечно! Театр ведь и должен быть непонятным».

Nota bene. Сюжетообразующие мотивы пьесы *Трах в квадрате*: Крокодил. Злодей. Девочка-детектив. Невеста.

Следующая пьеса, *Джин-Джентльмэн* и... *Распутная бутылка*, сохранилась в

архиве Г. М. Козинцева, ее текст опубликован в сборнике *От балагана до Шекспира* (Бутовский, Козинцева 2002: 25-45). На мой вопрос, откуда взялось такое странное название, Леонид Захарович пояснил: «Нам нравилось это сочетание: ‘Джин-Джентльмэн’. И я даже сочинил песенку: «Джин-Джентльмэн живет шестьсот столетий, но джин-джентльмен и холост, и женат». Припев был такой: ‘Джин-Джентльмэн, Джин-Джентльмэн, джин’».

В том, что касается мотивов, впервые использованных в этой пьесе, — их унаследовали многие тексты фэкссов. Именно по этой причине Трауберг, хотя и называл ее (скорее, любовно), «сборище нелепостей», но считал эту пьесу особенно важной для них, расценивал ее как преддверие работы над фильмом *Похождения Октябрины*³. Суть истории Л. З. Трауберг в наших беседах вспоминал так:

Там какой-то нэпман [по тексту пьесы — *Генерал — НН*] шел на рынок покупать бутылку водки. Очень интересно были сделаны под Маяковского, под *Царя Максимилиана*⁴, выкрики продавцов. Он покупает бутылку, приносит ее домой, открывает, она взрывается, оттуда выходит облако пара и оттуда появляется джин.

Nota bene. Помимо бутылки, важного мотива для ранних фэкссов, кочующих из текста в текст, отметим: Льва, мумию, радиостанцию Эйфелевой башни (с нее сваливается бутылка, эксцентрическую женщину Инесс Наварро (она же — царица цирка, эксцентрическая Мэри), телефон, сыщика Ната Пинкертона.

В истории ФЭКС-а пьеса *Джин-Джентльмэн* определила рубеж —



переход Г. Козинцева и Л. Трауберга от положения учеников в театре Комической оперы к активной фазе их собственной деятельности – к организации диспутов, изданию теоретических текстов об эксцентризме и т. д.

Как ни странно, этому переходу способствовало невозможность осуществить постановки своих пьес в театре у Марджанова. Причины, по которым их поставить не удалось, объясняют по-разному. Л. З. Трауберг в наших интервью ссылался на равнодушие театра: «Когда мы написали пьесу *Джин-Джентльмэн и распутная бутылка*, и поняли, что никто никогда это ставить не будет, мы обиделись, ушли из театра Марджанова и решили организовать свой театр».

В результате в конце 1921 года эксцентрики покинули своего учителя и ушли, начав собственный творческий путь. Непоставленные пьесы стали для них источников материала и тем для следующих работ.

Осуществленные театральные постановки

Четыре из написанных Козинцевым и Траубергом пьес были ими поставлены: *Женитьба* — премьера 25 сентября 1922 г., во Дворце Пролеткульта, второй спектакль — 30 октября 1922 г.

Американское представление ФЭКС-а — подписано псевдонимом КаТэ, поставлено 29 декабря 1923 г. в Свободном театре г. Ленинграда.

Внешторг на Эйфелевой башне — поставлено 4 июня 1923 г. в помещении театра «Музыкальная комедия».

Три триллиона йен — поставлено в

Свободном театре г. Ленинграда, спектакли шли с 13 по 18 ноября 1923 г. по два представления в вечер.

Как ни странно, Л. З. Трауберг в наших интервью говорил лишь о двух поставленных спектаклях. *Три триллиона йен* и *Американское представление* ФЭКС-а он никогда не упоминал, и не даже указал их в составленном им самим списке работ. *Три триллиона йен* упоминаются лишь в его записных книжках — вскользь и с указанием на то, что это была оперетта. Видимо, он просто считал эти два спектакля мелочью, недостойной серьезного разговора. Таково право автора, но, разумеется, не исследователя. Тексты обеих пьес сохранились, как сохранились и документальные подтверждения их постановки. Они действительно менее яркие, чем остальные, и все же бесспорно представляют собой важный источник тем и мотивов раннего ФЭКС-а. И все же, вершиной театрального творчества ФЭКС были, бесспорно, две постановки — *Женитьба* и *Внешторг на Эйфелевой башне*.

В принципе постановки стали возможны главным образом благодаря тому, что 9 июля 1927 года (этот день считается официальным днем рождения ФЭКС-а) Г. Козинцев и Л. Трауберг набрали свою первую мастерскую — то есть, обросли единомышленниками и приобрели труппу. Проходили занятия в собственном помещении ФЭКС-а, по адресу Казанская улица, дом №2. В книге *Когда звезды были молоды* Л. З. Трауберг вспоминает, что вход в мастерскую ФЭКС выглядел вполне представительно:

На входной двери висело объявление о приеме учеников в «Депо эксцентриков».

В углу объявления красовался паровозик, необычайно старинный для самого передового театрального направления, но нас, эксцентриков, это не беспокоило.

Внизу был анонс о готовящихся постановках: Г. Козинцев и Л. Трауберг – *Женитьба* по Н. В. Гоголю; Г. Крыжицкий – *Пинк-Панк*, эксцентрическая оперетта; С. Эйзенштейн и С. Юткевич – *Подвязка Колумбины*. Постановки никак не готовились, просто были красивые намерения. (Трауберг 1976: 5)

Последняя фраза в наименьшей степени относится, к постановке *Женитьбы*. Она также не готовилась, но, в отличие от своих друзей, Козинцев и Трауберг реализовали задуманное. Постановка *Женитьбы* с кинематографической бомбой, заложенной в концепцию спектакля был неслучайным решением. Гоголь всегда был любимым писателем обоих соавторов, а Чаплин — их кинематографическим божеством. Отсюда — идея постановки *Женитьбы* (более, чем свободной!) с участием в спектакле Чарли Чаплина. Впрочем, идею подсказала жизнь — как рассказывал Л. З. Трауберг, им повезло — в мастерскую пришел «некто Маневич, молодой мальчишка, который умел ходить как Чаплин, расставивши ноги. Отчасти так и возник образ Чаплина в спектакле: раз у нас в мастерской есть человек, умеющий копировать Чаплина, то мы его сделаем героем вместо Подколесина».

Однако удача, которая поначалу сопутствовала молодым режиссерам, вскоре отвернулась от них. В одночасье развалилось 'Депо эксцентриков'. Первым ушел Григорий Крыжицкий⁵, старший по возрасту, посоветовавший «мальчишкам» идти в канцелярию или в торговлю и не сбивать его, взрослого человека с торного пути в большое

искусство. Далее Сергей Юткевич⁶ известил друзей запиской о том, что он получил приглашение занять должность главного художника в театре Фореггера⁷ (весьма в тот момент популярном) и в связи с этим уезжает в Москву. Вслед за Юткевичем ушли актеры — Кумейко⁸ и Кнорре⁹. Эйзенштейн также был приглашен в Москву, театр Пролеткульта, да к тому же он особенно серьезно в «эксцентризме» и не участвовал, скорее, промелькнул в компании, поддерживая друзей.

Дело разваливалось. Искать выход надо было срочно. Трауберг, в сопровождении Алексея Каплера¹⁰, прибывшего накануне в Петроград, чтобы «влииться в пышный отряд эксцентриков» отправился на военный совет к заболевшему в тот момент Козинцеву. Судьба разыгрывала драму по законам жанра — Каплера, не успевшего оформить петроградскую прописку, по дороге арестовал военный патруль. Трауберг в одиночестве добрался до улицы Красных Зорь, где жил Козинцев, и где впоследствии находилась студия «Ленфильм». Сорежиссеры приняли решение: вызволить друга и поставить *Женитьбу* в один месяц. Забегая вперед, скажем, что оба эти плана им удалось реализовать.

Но для того, чтобы поставить спектакль, надо было срочно укрепить труппу. Первый набор в мастерскую хотя и был пестрым, был совсем не подготовленным, — было необходимо усилить его хотя бы одним ярким профессионалом. Трауберг отправился в театр-сад «Летний буфф», где выступали на эстраде с номером «комическое антре с сундуком» циркачи Серж и Таурек и предложил Сержу сыграть главную роль в *Женитьбе*:



Серж был польщен приобщением к классике.

— А кого я буду играть? — спросил он на том ломанном языке, который был уже неотделим от этого насквозь русского человека. — Кочкарева?

— Эйнштейн, — не задумываясь, изобретая на ходу, ответил я. (пьесы-то еще не было, то есть, была гоголевская, но ее ставить мы не собирались).

Серж старался вспомнить, есть ли в *Женитьбе* Эйнштейн.

— А Таурек? — неуверенно спросил он.

— Альберта, — сказал я, и добвил — И каждую минуту вы будете говорить: «И все относительно!»

Это Сержа доконало, и он не спросил про роль сундука, но для порядка сказал:

— Только вы нам много заплатите...

— Заплатим, — уверенно сказал я. (Трауберг 1976: 7-8)

Излишне говорить, что это обещание кануло в лету.

История постановки *Женитьбы* подробно описана нами в уже упоминавшейся книге *Трауберг и эксцентризмы*, а текст пьесы опубликован в сборнике, составленном В. Г. Козинцевой и Я. Л. Бутовским. Отошлем читателей к этим публикациям и ограничимся важными для данной статьи моментами:

1. Поставка *Женитьбы* входила в классический репертуар Александринского театра, — «театра старья», главной мишени Козинцева и Трауберга. Фэксам надо было противопоставить эксцентриаду традиционной постановке пьесы Гоголя.

2. Ключевыми фигурами в постановке были клоуны — Серж (Эйнштейн) и Таурек (Альберт).

3. Спектакль был поставлен за один день (и одну ночь, когда режиссеры собственноручно раскрашивали занавес-

задник — какую-то рожу с зубами). Последняя репетиция проходила тогда, когда спектакль должен был уже начаться. Спектакль начался с часовым опозданием.

4. В спектакле также участвовал Чарли Чаплин, который собирается жениться и сыщик мистер Биль (Алексей Каплер), который ищет злодея, собирающегося убить Чаплина. Чаплин умирал и воскресал на сцене. Его воскрешали Серж и Таурек — две ипостаси одного ученого, который хочет в научных целях оживить мертвое тело.

5. Над сценой висел экран, на нем демонстрировался фрагмент фильма с Чаплиным.

6. Мисс Агата (Агафья Тихоновна — невеста) выходила на сцену в сопровождении крокодила. Она пела куплеты о том, что в Александринке ее сто лет не могут выдать замуж, а крокодил приплясывал за ее спиной. Потом Агата с крокодиллом танцевали под музыку тапера «По улице ходила большая крокодила...», а весь весь зал подпевал.

7. Во втором акте появлялись женихи — Паровой, Электрический и Радио, в смешных и современных костюмах работы художницы Вычегжаниной. (Паровой был с паровозным брюхом, Радиоженых с антенной, а Электрический — со счетчиком). Потом их убивали.

8. Затем на сцене появлялся Гоголь (актер Чуватов). Увидев, во что превратили его пьесу, он падал замертво. Серж и Таурек, не найдя труп Чаплина, оживляли Гоголя — с помощью электрического клистира. Оживленный Гоголь кричал: «Долой Александринский театр! Да здравствует Уткина Заводь!». «Уткина заводь» —

первая электростанция в России.

После второго спектакля, признанного менее азартным и неожиданным, состоялось обсуждение (диспут), на котором выступали, в том числе, Сергей Радлов, Николай Евреинов, художник Юрий Анненков. Получился скандал, обернувшийся успехом.

Nota bene. Лейт-мотивы – Чарли Чаплин, клоуны, цирковой сундук, сыщик, крокодил, ученый, электричество и связанные с ним научные достижения XX века.

Завершающим этапом фэксовской театральной эксцентриады стала премьера спектакля *Внешторг на Эйфелевой башне*.

Леонид Захарович Трауберг оценивал его как «взросление эксцентриков», то есть как эволюцию. «Спектакль был лучше организован, там был более продуманный сценарий. Мы работали над ним месяц, и тут уж немножко репетировали.» Правда, про «скандальный» спектакль *Женитьба*, он рассказывал как-то подробнее и охотнее. В связи с *Внешторгом на Эйфелевой башне* Трауберг вспоминал в основном о сюжете:

У него был интересный замысел. Трест угольных хозяев решает взвинтить цены на уголь. И для этого объявляет, что уголь больше не продается. (Представительницу треста играла Фаина Глинская¹¹, премьерша Театра Народной комедии). А в этот момент в Америке появляется инженер по имени Хьюгли, который добывал голубой уголь из воздуха. Трест угольных магнатов решает уничтожить его самого и его формулу. Никто эту формулу не покупает. И дальше по сюжету Советский Союз решает приобрести у Хьюгли это изобретение через своего представителя, но прислать его в Америку

невозможно, поскольку угольный трест может его убить. Тогда находится решение: устроить свидание в Париже, на Эйфелевой башне. Для конспирации в качестве советского представителя на свидание является семилетняя девочка-коммунистка. (Девочку изображал Серж, клоун, с косичками, в платице. Он имел бешенный успех у публики). И когда Серж появлялся в Париже, он первым делом находил бутылку, а в бутылке сидел Пепо (его блестяще играл актер Мартинсон). Пепо – это аббревиатура, так называлась петроградская кооперация, а тут она превращалась в «парижскую кооперацию». Серж должен был вместе с Мартинсоном получить формулу изобретения от ученого. (Ученого играл будущий сценарист Федор Кнорре. Конферансье спектакля была Рина Зеленая¹², а блестящая танцовщица Зинаида Тарховская¹³ играла роль формулы.) Вот это был эксцентрический ход! Хьюгли запечатывал формулу в конверт и отправлял по почте. Враги узнавали, что формула в почтовом ящике и вскрывали этот ящик. Оттуда выпрыгивала Тарховская, олицетворенная формула, сбивала со всех шляпы, танцевала прелестный танец и убегала. Все это должно было сопровождаться музыкой, мы пригласили композитора для постановки. Это был студент последнего курса консерватории англичанин Авенир Генри Монфред. Он сочинил прелестный мотив (позже, когда я познакомился с Шостаковичем, оказалось, он эту мелодию помнит). Предполагался оркестр, и мы его даже пригласили, но не было времени написать ноты. Поэтому Тарховская выскакивала под звуки пианино, а Зеленая исполняла песенку об изобретателе Хьюгли (текст написал я, а музыку мы взяли из фокстрота «Телефонная девочка» австралийского композитора Роберта Штольца). Все кончалось тем, что формулу передавали в Москву, и тогда все выходили и пели другую песню, очень смешную, на мотив уже самого Монфреда.

Спектакль имел успех, но не повторился. На него было несколько



рецензий в прессе, первую и самую разгромную из них написал никто иной как Георгий Крыжицкий. Можно себе представить, какие чувства испытали Козинцев и Трауберг, когда 11 июня 1923 года, то есть, ровно через неделю после премьеры своего спектакля, они прочитали статью своего бывшего соратника:

Алло! ФЭКС! 1923!!! *Внешторг на Эйфелевой башне, или Елена Лей, да пожиже влей.*

Лозунги: утилитарность, реклама.

Практика: во всем городе ни одной афиши, во всем театре ни одного платного зрителя. Да здравствуют контрамарки!

Лозунги: долой сюжет, долой эстетику, долой «долой» и вообще долой.

Практика: сюжет был (но скверный), эстетичной была (но скверная): разве не эстетизм игра в американцев? А четверо слут-штальмейстеров, а костюмы Хьюгли (а не Хьюгеля, как говорят в ФЭКС-е) мисс Мэри и проч. ФЭКС борется с духом ретроспекции, увы, фрак уже не сегодня и даже не вчера – а позавчера. Мейерхольд современнее: прозодежда. Единственный подлинно современный (ибо он всегда одинаков) костюм в ФЭКС-е: голые ноги Тарховской. Не знаю, было ли это утилитарно, конструктивно или рекламно. Скорее всего – последнее.

На сцене «конструкция», лестница (на которой не хотят или не умеют работать), укрепленная на шестах, и маленькая площадка (у меня в квартире такая «конструкция» просто-напросто называется лестницей на антресоли). Конструкция мертвая – без движения и трюка, следовательно, не театральная. Выражаясь стилем ФЭКС-а: «глупость, зачем?».

Даже Сержу не нужна. Больше всех разочаровал Серж. Все ждали многого. Два-три фортеля, забавный грим и все. Вяло. Пресно. Скучно. Скучно вообще: никто не поет, никто не умеет говорить – одни кульбиты. Кувыркаются все. Кстати и некстати (преимущественно последнее). Даже нет той путаницы и неразберихи, которая так потешала публику в

Женитьбе, когда никто ничего не мог понять ни в зале, ни на сцене. Здесь все ясно, все скучно. Только две-три остроты во втором акте. Музыка могла бы быть очень занятой, даже опереточно-приятной, если бы композитор (Монфред) не старался нарочно ее испортить, делая «эксцентричной». Жаль. Голосов тоже нет. Ни одного. Тоже даль. Исполнители – нуль. Глинская – цыплячий голос. Рина Зеленая – бледный ужас. Даже зеленого ничего нет, кроме тоски. Иногда недурные акробатические трюки, не больше. Как затесался сюда Волков? Загадка!

Итоги: повторение пройденного: опять револьверы, опять таинственные женщины, опять похищения, опять «двенадцать часов», опять выстрелы и американцы. Довольно! Пора взяться за ум. Иначе на следующем спектакле не будет даже и контрамарочников (Крыжицкий 1923: 5-6).

«Елена Лей, да пожиже влей» – парафраз малопонятного иностранцу, но расхожего в России изречения «Тех же щей, да пожиже влей» и одновременно – отсылка к недавнему спектаклю по пьесе Адриана Пиотровского *Падение Елены лей*, поставленному в Театре Новой драмы. Драма Пиотровского относилась к тому же, распространенному в начале 20-х годов, жанру социальной фантастики, что и *Внешторг на Эйфелевой башне*, а сюжет ее сводился к следующему:

Вождь американских рабочих Георг Гэз призывает пролетариат к целомудрию, с тем чтобы эксплуататоры-капиталисты лишились притока рабочей силы. «Мы выходим из карусели, из сумасшедшей чечетки рождений и смертей. Ни одного поцелуя! Девушки, умрите нетронутыми! Женщины, спите одинокими!» (Пиотровский 1969: 35).

Для того чтобы сорвать этот замысел,

нефтяной магнат Макферсон подсылает Гэзу соблазнительницу, рыжеволосую Елену Лей. Елена соблазняет Гэза, но сама же влюбляется в него, и, когда нефтяной король убивает вождя рабочих, она возглавляет восстание.

Фэкссы живо откликнулись на премьеру спектакля по пьесе Пиотровского *Падение Елены Лей* полемической рецензией, поданной в форме диспута (излюбленный жанр начала 20-х годов XX века). Оценив «очередную сенсацию американизма» («американская — значит похвальная»), они осудили его трактовку, потому что «американизм — экстракт современности — темп, экономия, краткость», в то время как здесь «долгие монологи, переживания чувствительного миллиардера [...] Американский бар — не кабачок по Блоку. Уважающая себя проститутка американского города к карьере Незнакомки относится с пренебрежением». Еще более непримиримо фэкссы восприняли режиссерское решение спектакля: «Постановщиками были спешно мобилизованы: энциклопедии (слова: Америка, Эксцентризм), бабушкины воспоминания о нагих ляжках в театре Фореггера, имевшаяся в арсенале пара шелковых чулок, музыкальные новинки 1909 года».

В критике, впрочем, сквозит нота ревности:

Зал одобрял: как же! В ФЭКС-е, в Мастфоре, в шантане — все это возмутительно, здесь наоборот: все, можно сказать, в издевку». Но есть и конструктивная составляющая — борьба за чистоту стиля: «танго любви и смерти — облагорожено, словом, не Америка, а форменный кабинет Калигари».

И, наконец, заключение:

В форму американизма пытаются влить старое содержание, тезы, направление. Своего рода Смена Вех. Под давлением — в американское свое представление Пиотровский втиснул досадное, лишнее, дряблкое. Под давлением — убежден он, что роль Эдисона в театре — стояние у реостата. Нет, не так! И *Падение Елены Лей* своими требованиями доказывает. Нужен эдисонизм во всем: в театре, в актере, в пьесе. За это борются изобретатели. Место Пиотровского — в их рядах.

Совершенно очевидно, что в драматургии и в постановочном решении *Падения Елены Лей* и *Внешторга на Эйфелевой башне* было немало общего. В первую очередь это, конечно, американизм, привлекший внимание фэкссов к пьесе Пиотровского, хотя и неправильно, с их точки зрения, им трактованный. То, что Крыжицкий презрительно называет в статье «игрой в американцев», было провозглашено как один из главных принципов эксцентризма в сборнике 1922 года, в создании которого он принимал участие. Америка была тогда изображена фэксами как олицетворение темпов нового времени, цитадель нового искусства, пришедшего на смену старой Европе.

Вчера — культура Европы. Сегодня — культура Америки. Промышленность, производство под звездным флагом. Или американизация, или бюро, похоронных процессий. [...] Темп сегодня: Ритм машины, сконцентрирован Америкой, введен в жизнь бульваром,

— писал Григорий Козинцев в статье «АБ!» (Козинцев 1922: 3).

Отсюда — тема двух полярных держав



— СССР и Америки во *Внешторге на Эйфелевой башне*: только Америка способна на гениальное изобретение, только СССР способен это изобретение оценить и приобрести. Европа (в данном случае Париж) выступает как мостик между двумя мирами или как нейтральная полоса — встреча на Эйфелевой башне пионерки и американца наименее опасна, поскольку неконкурентноспособная Европа — это уже вчерашний день. Интересны в этом смысле маргиналии композитора *Внешторга* англичанина Авенира Генри Монфреда на двух сохранившихся листках нот (РГАЛИ 3016, 1, 56). На листке партитуры, озаглавленном *Выход делегатки Внешторга* (дата написания — 24. 5. 1923 г.), нарисована физиономия бородатого человека в цилиндре, украшенном пятью звездочками. Справа от человека — чашка дымящегося чая. Подпись:

«A glass of USA tea with the... (not with sugar). Price \$ 00.25 in american Bar. Who is he? O, of course he is yankee! Yes, it is seen by his hat... But why five states of stars, only are seen? Because m-r Sam, invite you to him at five o'clock to drink a glass of tea. Hallo! Soda-whiskey!»

К смещению англоамериканских реалий, на котором построен этот текст, может быть добавлен и советский контекст: пять пятиконечных звезд Кремля, пятизвездочный коньяк. На второй странице нот, озаглавленной *Yankee-Doodle* (25.5.1923 г.), на рисунке тот же американец в профиль, американская газета тумба с рекламами (*Нью-Йорк таймс* и т.д.), а внизу изображение маленького английского городка и подпись: «the old York in the

Old Britain». Идея вымещения Англии новым миром появилась у композитора, по всей вероятности, под влиянием идей постановщиков будущего спектакля (недаром Крыжицкий характеризует музыку как «занятную»). Отсутствие подобного вымещения старого мира в концепции американизма — основа 'диспута' фэксов с Пиотровским — шаманство, эстетство, экспрессионизм, философствования, все «облагорожено, одним словом не Америка, а форменный кабинет Калигари».

Ориентация на цирк и американскую комическую детерминировала концепцию движения в театре фэксов, во всяком случае, на уровне теории. Трудно сказать, насколько эти принципы были реализованы в спектакле. Можно предположить только, что режиссеры стремились их реализовать. Из рецензии Крыжицкого в этом смысле мы можем почерпнуть лишь замечание: «...одни кульбиты. Кувыркаются все. Кстати и некстати (преимущественно последнее)» и свидетельство об использовании в спектакле мертвой конструкции — «без движения и трюка, следовательно, не театральной» — «лестницы (на которой не хотят или не умеют работать)». Сравним это с критическим описанием фэксами спектакля по пьесе Пиотровского: «Актеры лезли по лестницам с определенно-цирковым видом... с опаской двигались по покатоному треку». Из этого и других сходных замечаний в двух рецензиях (например, «единственный подлинно современный... костюм в ФЭКС-е: голые ноги Тарховской» — и «бабушкины воспоминания о нагих ляжках в театре Фореггера») можно заключить, что при

всей двойственности отношения к спектаклю *Падение Елены Лей*, фэкссы на самом деле были действительно под его влиянием в момент постановки *Внешторга*, и грубый каламбур, с которого начинается рецензия Крыжицкого, не был совсем безосновательным.

Сам Пиотровский в рецензии на *Внешторг* об этих заимствованиях благородно умалчивает и оценивает пьесу фэкссов с позиций зрелого человека, доброжелательно указующего недавно «боднувшимся» его мальчикам на достоинства и недостатки их работы. В рецензии Пиотровского нет страсти и ревности, которые ощущались у Крыжицкого, но нет и разговора на равных, а скорее, спокойный, учительский тон.

Фэкссовцы показали на днях вторую свою работу. Это уже очень хорошо: когда год назад они довольно-таки мальчишеским бумом возвестили о своем рождении, едва ли кто-нибудь думал, что дело пойдет здесь дальше диспутов и манифестов.

Фэкссовцы оказались работающими ребятами. Более того: это серьезные ребята. Мысль включить в острые и убедительные формы мюзик-холла насущность политических лозунгов, вернее, окрылить политическую позицию летучим словом и прыжком Каботина — добросовестная и честная мысль. Это заставляет подойти к данному спектаклю ФЭКС-а со всей громоздкостью дружеской критики.

Ваши победы, товарищи фэксисты: 1. Прекрасно придуманный стержень спектакля. «Европа без угля. РСФСР как изобразительница нового света». Bravo! Это и грандиозно, и в меру символично, и сухо сухой фантастикой современной техники. 2. Острый, порою блестящий диалог. «Пепю, не пепи!», «Советская дипломатия учится на ошибках чужих дипломатов» — Прекрасно!

Но вот несомненные промахи. Нельзя разворачивать широко раскинувшуюся фабулу на голом шутовском материале. [...] Патетизм необходим в таком «Внешторге», как ваш. И голос Ленина в рупор — в смысле драматическом, конечно, вершина спектакля. Ваш материал не выдерживает данной вами идеологической нагрузки. Или снизьте тему (а было бы жалко!) или усложните стиль!

Дальше: монотонна, утомительна, случайна режиссура спектакля. Ничем не оправданный и убогий станок, мизансцены, темп — все это коряво, все это скучно, все это просто непрофессионально!

Конечно, высокопрофессиональны отдельные актеры. Конечно, Серж в любых условиях и на любой площадке остается собою, т.е. очаровательно веселым, несравненно ловким комедиантом. И надо прибавить, что со своей лучшей стороны, как блистательный гимнаст, он в спектакле был использован непростительно мало.

Разумеется, Рина Зеленая весела и мила, а Глинская — культурная актриса. Но ведь первая в течение всей зимы очаровывала «Балаганчик», а вторую Петроград помнит как изобретательницу и смелую протагонистку Театра Народной комедии. Режиссеры ФЭКС-а никак по-новому не показали их.

Что же до остальных актеров (за исключением еще немногих), то плакатно-уличный стиль спектакля в их исполнении оказался почти чеховским: их почти не было слышно!

Вывод: сила фэксовцев в основном выдумка и в конструкции слов. То, что они делают как изобретатели драмы (с оговорками, которые выше!) — безусловно любопытно. Но как строители спектакля они, может быть, просто никакие. Никакого эксцентрического «театра» может быть, еще нет.

Последнее: фэкссовцы заявляют иногда, что то, что они выдумывают — для рабочего класса! В этом они, пожалуй, ошибаются, как ошибаются и их сподвижники в Московском Пролеткульте. Но если спросить: советское ли это искусство, то, конечно, такой «Внешторг» в десять тысяч

раз нужнее революции [...] (Пиотровский 1923: 18)

Пиотровский не снизошел до ссоры с 'работящими ребятами'. Его ответ на их недавнюю критику – в похвалах и мягких советах. Как и Крыжицкий, Пиотровский не принимает постановочное решение *Внешторга*, признавая фэков скорее драматургами филологами («конструкторами слов»), чем режиссерами.

Кроме того, желая их поддержать в глазах начальства, он подчеркивает идеологическую значимость их работы – необходимость революции и «голос Ленина в рупор». Трауберг вспоминает об этом эпизоде довольно смутно: «Идею о таком уничтожении конкурента в капиталистическом мире мы взяли у Ленина. Я даже помню, как читал тогда Ленина». Во фрагменте пьесы, опубликованном в *Собрании сочинений Козинцева*, есть ремарка «Силуэт. Экран» (Козинцев 1983: 171). Комментаторы В. Г. Козинцева и Я. Л. Бутовский дают пояснение:

«На экран проецировалось силуэтное изображение В. И. Ленина» (Ivi : 475). На мой вопрос об источнике этой информации комментаторы любезно прислали мне выдержку из воспоминаний Симона Дрейдена, видевшего спектакль фэков: *Внешторг на Эйфелевой башне* помню смутно, хотя в нем играли такие актеры, как молодые Рина Зеленая и Утесов, в памяти осталось что-то весьма сумбурное. [...] И все же одна примечательная деталь постановки позволяет сохранить ее для истории театра.

В сцене, когда по радио передавалось сообщение Наркомвнешторга, на экране возникал силуэт В. И. Ленина.

(Личный архив Г. Козинцева, Дрейден). Если вспомнить, что в предыдущем спектакле *Женитьба*, поставленном в период, когда эксцентрики только открыли для себя 'Шарло' и он стал их главным кумиром, на экран, повешенный над сценой, проецировалось изображение ленты с участием Чаплина (см. об этом Цивьян 1990: 20-27), можно высказать предположение, что экран над сценой был для завтрашних кинематографистом неким алтарем, а фигура, вознесенная на этот алтарь, – их кумиром. Смена эксцентрического кумира фэков Чаплина на Ленина привела их к созданию сатирической киноагитки, которой и был их первый фильм *Похождения Октябрины* (1925), а отсутствие «той путаницы и неразберихи, которая так потешала публику в *Женитьбе*», привело к взрослению, то есть внутренней истощенности театра ФЭКС-а.

Интересно, что уже через год после *Внешторга* Козинцев включает в следующую программу занятий киножестом наряду с американской комический пункт «Приемы игры немецкого кино», отступая тем самым от одной из их главных претензий Пиотровскому.

На *Внешторге* заканчивается работа Козинцева и Трауберга в театре – а вместе с ним период чистого американизма. Уже в своем первом фильме *Похождения Октябрины* они ориентируются наряду с американским кино на французский авангард. А в 1926 году они снимут *Чертовое колесо*, сценаристом которого станет их бывший оппонент Адриан Пиотровский. И в том же, 1926 году, они снимут *Шинель*, стилистика которой

определена немецким экспрессионизмом. Европа все больше перестает быть вымещаемым звеном в их системе координат, а «патетизм» немецких фильмов — мишенью их критики. Начиная с *Чертова колеса* и на всем протяжении 20-х годов Козинцев и Трауберг сотрудничают с филологами-формалистами — Адрианом Пиотровским, Юрием Тыняновым, Юлианом Оксманом. Из 'сотрясателей основ' они становятся новаторами на базе традиционализма, а принцип 'учиться, чтобы отвергать' сменяется у них цитатным кинематографом, напоминая по методу текст филолога. Может быть, полемика с Пиотровским, с которой началась работа над *Внештормом на Эйфелевой башне* и которой она закончилась на каком-то глубоком уровне, незаметно для самих режиссеров, определила эту переориентацию.

Nota bene. Главные мотивы спектакля *Внешторм на Эйфелевой башне*: Американизм, ученый и научная формула, похищения и детектив, бутылка, женщина-вамп, скеттинг-ринг, клоунада и трансвестизм, Эйфелева башня как достижение XX и мостик между Европой и Америкой.

Анализ некоторых постоянных мотивов театра ФЭКС

Как следует из вышесказанного, театральные опусы раннего ФЭКС-а представляют собой систему сообщающихся сосудов с перетекающими и повторяющимися мотивами. Григорий Козинцев и Ленид Трауберг создают свой театральный мир по фольклорному принципу — герои и

образы переходят у них из одной пьесы в другую, обладая устойчивым характером и стабильной системой сюжетных функций. Но особенности этой советской комедии дель арте состоит в том, что она глубоко ассоциативна и соотнесена как с контекстом литературной и зрелищной культуры, так и с техникой, политикой, — всей той средой, с которой были так тесно связаны ее создатели.

Некоторые из этих мотивов уже были описаны исследователями. Юрий Цивьян (Цивьян 1990) подробно проанализировал в своей статье общие мотивы *Женитьбы* фэксов и *Мудреца С. М. Эйзенштейна*¹⁴ (клоуны, 'фам фаталь', тройца женихов/утроенный жених), и прокомментировал мотивы *Женитьбы* — цирковой сундук, оживление Чарли Чаплина (умершего в театре, чтобы воскреснуть на экране), — прямая ассоциация с сомнамбулой Чезаре из *Кабинета доктора Калигари* Роберта Вине¹⁵ и с сомнамбулой из *Вампиров* Фейяда¹⁶.

Перечень таких бродячих мотивов в театре ФЭКС можно продолжить. Центром притяжения интереса и главной темой для режиссеров, готовящихся к переходу в кино, было электричество.

Альберт и Эйнштейн оживляют трупы в *Женитьбе* с помощью электрификации. Среди умерших — пособница «электрического дьявола» Чарли Чаплина — роковая женщина, Ирма Дацар. Как говорится в пьесе, она «умерла потому, что никогда не носила калоши «Треугольник» (Невский, 12¹⁷)» (Бутовский, Козинцева 2002: 75).

Напомним цитату из статьи Трауберга в сборнике *Эксцентризм* (выпущенном за два с половиной месяца до постановки



Женитьбы): «Спешно запасайтесь калошами 'Треугольник'» (Трауберг 1922: 9). Можно предположить, что это необходимо, чтобы избежать печальной участи Ирмы Дацар: резиновые калоши дают заземление и спасают от электрического разряда. Электричество – символ кино и символ нового времени. Призыв из пьесы *Женитьба* – «Эдисон, вперед!» (Бутовский, Козинцева: 77) прямо перебрасывает мостик к тексту *Женщина Эдисона*, который фэкссы начинали писать как пьесу, а продолжили – как свой первый сценарий.

Эдисон как персонаж возникает и во *Внешторге на Эйфелевой башне*. Там же Мисс ФЭКС общается по телефону. Кукиш вместо телефона подносит к уху Зефир в *Джине-Джентльмэне* («Барышня! Барышня! Вечно она спит! Барышня! Дайте мне...»).

Во *Внешторге* впервые появляется Пуанкаре, который превратится в одного из центральных персонажей в *Похождениях Октябрины*.

В *Похождениях Октябрины* будет повторена и касса, с хранящимся в ней золотым запасом, правда не Японии (как в пьесе *Три триллиона йен*), а СССР. В ней также героиня будет подгонять врагов революции советскими лозунгами и рекламными слоганами – этот прием впервые использовался Л. З. Траубергом в тексте в *Кинематограф в роли обличителя*, а затем был повторен в нескольких пьесах.

Нельзя не отметить и возвышенности (шпиль Адмиралтейства в пьесе *Джин-Джентльмэн и распутная бутылка*, Эйфелеву башню во *Внешторге*...) – этот мотив получит свое развитие в первом реализованном фильме фэкссов – *Похождениях Октябрины*, где купол

Исаакиевского собора в Ленинграде станет главной локацией.

Очень важна «детективная линия» – начинающаяся с девочки-детектива в первой пьесе Г. Козинцева и Л. Трауберга, *Трах в квадрате*. Женщина как актант действия, разоблачающая врагов и борющаяся с ними – важный для фэкссов образ, который не отпустит их на протяжении многих лет, меняя имена: Мисс ФЭКС, дочь Эдисона, Октябрина, Елена Кузьмина (*Одна*)¹⁸, – пока наконец не сменит пол, превратившись в Максима из трилогии Козинцева и Трауберга.

Нат Пинкертон (*Женитьба*) и Шерлок Холмс (*Внешторг на Эйфелевой башне*) естественным образом сопровождают детективную линию ФЭКС-а. Холмс не случайно станет героем фэкссовского гимна, исполненного в финале *Внешторга*. Дважды умерший и воскресший Чарли Чаплин в *Женитьбе*, также отсылает к *Возращению Шерлока Холмса*¹⁹ и к *Воскресшему Рокамболлю*²⁰.

Среди множества мотивов, блуждающих по ранним текстам фэкссов, для более подробного комментария выберем два:

1. Бутылку.

2. Крокодила.

1. Бутылка

Она то и дело возникает в ранних пьесах и сценариях ФЭКСов, начиная с *Джина-Джентльмэна...*, где она вынесена в заглавие и названа «Распутной» (за то, что в ней находился Джин?). Ею бьет о шпиль адмиралтейства генерал, вызывая взрыв и появление Джина. (Позже в результате такого же взрыва колбы появится на свет женщина Эдисона). Бутылка будет постоянно обыгрываться в *Похождениях*

Октябрины. Но пожалуй самый забавный эпизод – суд во *Внешторге* над французской бутылкой, после того как из нее налакался самогону лев и перед тем как Пепо (персонаж) решает запечатать в нее ЕПО (Единое потребительское общество):

ДЕЛЕГАТКА. Объявляю заседаний комиссий ликвидации алкоголизма во Франции открытой. Подсудимый. Ваш звание? Бутылка. Прошу точнее. Разлива: Клико, Пепо, Госвинторг. Что? Самогон?... Уй, уй, уй. Заседаний на суд начинается. Заседаний на суд кончается. Резолюциум: передать властям для уничтожения. С кустарной бутылки – средства кустарный. Мир прах на твой. Уй, уй, уй» (Бутовский, Козинцева: 122).

Обратив внимание на важность этого мотива для раннего ФЭКСа, автор этих строк предположила, естественно, что бутылка появилась в текстах эксцентриков как заимствование из арабских сказок. Однако Леонид Захарович в одной из наших бесед опроверг эту гипотезу:

Да, действительно, бутылка эта нас очень занимала. Но объясняется она не арабскими сказками. У англичан есть ряд писателей-юмористов, очень малоизвестных в России, особенно сегодня. Но до революции их знали гораздо лучше. Это Джером К. Джером, Вильям Джекобс, и был еще такой автор, чрезвычайно странный, Томас Энстей. Он писал невероятно странные романы, например, *Венера в парикмахерской*, *Чековая книжка* и самый свой знаменитый роман, *Медный кувшин*. Он трижды был переведен на русский язык. Герой этого романа, лондонский архитектор, чтобы польстить отцу своей невесты, идет на ярмарку, где продаются всякие восточные редкости и покупает ему ржавый, потускневший медный кувшин старинной арабской работы, и когда он его открывает, оттуда

вырывается джин, которого заточил царь Соломон за неповиновение на тысячи лет. Эта тема так безумно [нам] понравилась, что эта бутылка стала как бы «трейд-марк», она кочевала из произведения в произведение.

Не менее узнаваемой «торговой маркой» раннего ФЭКС-а стал крокодил.

2. Крокодил

Больше всего этот мотив обыгран в *Женитьбе*.

По сюжету фэксовской *Женитьбы* у Эйнштейна сбежал крокодил. «Зилений!». А «Эйнштейн не может без крокодилов».

«Остановка за крокодилом».

Потом появляется мистер Билль, предлагающий себя на съедение: «Мистер крокодил, кушайте мистер Билль».

И, наконец, вступает мисс Агата (гибрид американизированной фэксовской «мисс» и гоголевской Агафьи Тихоновны). Она танцует со случайно оказавшимся у нее за спиной крокодилом под музыку тапера «По улице ходила большая крокодила...» — а весь зал подпевает эту известную песенку.

Откуда взялось опасное животное в этом спектакле — совершенно ясно. Как рассказывал мне Л. З. Трауберг, художница Вычегжанина подарила молодым режиссерам голову крокодила с пастью из какого-то кукольного спектакля, и «машинисты спектакля» надели ее актеру Юморскому и придумали роль как же было не использовать такой ценный реквизит? Кстати, много лет спустя Л. З. Трауберг обнаружил, что они с Козинцевым, сами о том не догадываясь, в точности



воспроизвели в спектакле культовый тотем папуасов:

У папуасов на новой Гвинее Н. А. Миклухо-Маклай видел в хижине деревянную статуэтку, изображавшую голову предка: фигура человека, голова крокодила. Но это же было в нашей *Женитьбе* в 1920 г. Связи, конечно, никакой, и все-таки... (Семейный архив Л. Трауберга).

Успешно дебютировавшего на сцене крокодила позже использовали и во *Внешторге* — взамен льва, который фигурирует в тексте пьесы (льва, видимо, не нашли).

Если бы тема крокодила этим и ограничилась — вопрос бы не возникал, объяснение, откуда она взялась, было бы абсолютно житейским. Но дело в том, что крокодил у Козинцева и Трауберга появился раньше. Он участвовал уже в самой первой пьесе эксцентриков — *Трах в квадрате*. Там по сюжету «довольно безвредный» крокодил ходит среди героев. Потом девочка-детектив дознается, что крокодил — это ее мама («крокодила»), превращенная в рептилию злым волшебником. Все это сопровождается стихом «Крокодил, мне вверенный, говорит, что он — присяжный поверенный!».

А во второй раз крокодил возникает в тексте Трауберга в сборнике *Эксцентризмы*. Рекламный слоган про калоши «Треугольник» предваряет фраза «Оправдываю вытянувшуюся крокодилом у магазинов очередь» (Трауберг 1922: 9).

Это можно было бы принять за случайную метафору, если бы:

А. крокодил не был уже персонажем недавней (*Трах в квадрате*) и написанной вскоре (*Женитьба*) пьесы;

Б. если бы в тексте статьи Трауберга, чуть дальше (на той же странице) не упоминалось имя Чуковского:

Завтра — едут, близки, здесь!:

1) Афиши: понедельничный выезд Александринского «Мэзон-Телье» с участием ЗАСЛУЖЕННОЙ СИСТЕМЫ эксцентризма, 2) передовицы «Жизни Искусства» об эксцентризме, 3) лекция Чуковского с рисунками Добужинского, (выделено мною-НН) 4) Обязательное появление на рабфаках с зачислением на ак-паек.

Что это значит? В контексте — ирония (в смысле «как же, ждите!»).

Напомним, что: Александринка — постоянная мишень эксцентриков, оплот традиционного театра; *Жизнь Искусства* — серьезный журнал, где передовица об эксцентризме также невозможна как преподавание его на рабфаке.

А вот упоминание о соавторстве К. Чуковского и М. Добужинского — странно. Тремя годами позже, в год создания *Бармалея* (1925 г.), написанного Чуковским по подсказке Добужинского и проиллюстрированного им, вопрос бы не возник. Но в 1920-м году? Чуковский читает в это время очень большое количество публичных лекций, но Добужинский никогда их не иллюстрировал. Известный чуковсковед Ирина Лукьянова в ответ на наш вопрос предположила, что два имени поставлены в ряд просто из-за того, что они были у всех на слуху — К. Чуковский и М. Добужинский состояли в совете ДИСК-а (петроградского Дома Искусств), который в это время как раз закрывался. И это закрытие было достаточно шумным. Кроме того, с начала июня 1922 года имя Чуковского оказалось в

центре скандала в связи с публикацией его письма к А. Н. Толстому (по поводу ситуации в том же ДИСК-е). Объяснение вполне убедительно. В этом случае в статье Трауберга ссылаются на К. Чуковского и М. Добужинского, которые появляются как ироническая антитеза высокому эпатажному скандалу эксцентриков и склок, которые раздирают представителей официально признанных искусств.

И все-таки имя Чуковского в контексте «крокодилей» тематики возникло неслучайно. Наряду с городским фольклором, популярной песенкой «По улице ходила большая крокодила» (1915 г.), которая прямо цитируется в *Женитьбе*, Л. Трауберг конечно же был знаком с *Крокодилом* К. Чуковского, написанном в 1916-17-ом годах. Интересно, что уже в этом стихотворении у Чуковского появляются «калоши»:

Тут раздался голос Кокоши:
А можно мне кушать калоши?
Но Ваня ответил:
— Ни-ни, Боже тебя сохрани

двумя годами позже (*Телефон*, 1924).

Чуковский вновь соединит крокодила и калоши, кстати, посредством значимого для фэкс-мотива, — через телефон:

А потом позвонил крокодил
И со слезами просил
Мой милый, хороший,
Пришли мне калоши,
И мне, и жене, и Тотоше.

В промежутке «эксцентрическая калоша» производства фабрики «Треугольник» полетит в «кривые рожи» «серьезных людей». Не была ли калоша (сама похожая на маленькую

рептилию) заимствована Л. З. Траубергом у *Крокодила*? И почему крокодил так полюбился эксцентрикам с самой их первой пьесы? Литературовед Роман Тименчик в статье о поэме Н. С. Гумилева «Мик» как источнике *Крокодила* К. И. Чуковского приводит неопубликованный текст Бориса Эйхенбаума *Крокодил в литературе. Совершенно серьезное исследование*, где, в частности, говорится:

Гипотеза: дело, по-видимому, в особой звуковой выразительности. Слово «крокодил» (как и многие другие иностранные слова) прижилось у нас, потому что получило свой, русский звуковой смысл. Так пригодились нам для ругательств всякие иностранные слова, потому что на фоне русского языка звучат сильно, оскорбительно или смешно. Хотя бы «буржуй»: тут скрываются — и боров, и рожа, и холуй и т. д.

Важен состав звуков и их расположение, а также — место ударения. Сравните: крокодил-кадриль-Корделия. [...] Слово «крокодил» обладает ясновыраженной звуковой характеристикой — оно воспринимается как слово комическое.

Отсюда а priori: слово «крокодил» должно быть использовано в литературе.

(Голос читателей младшего возраста: Чуковский!) [...] Итак, крокодилы в России не водятся, а в русской литературе не только водятся, но имеют свое родословное древо.) (Тименчик 2011)

Комментарий Л. З. Трауберга, объяснившего выбор названия пьесы *Джин-Джентльмэн* тем, что им с Козинцевым просто понравился консонанс *дж-дж*, говорит о том, что объяснение, данное Б. М. Эйхенаумом, было им чрезвычайно близко, — вполне возможно, что то же самое произошло и с крокодилом. фэкс, а в особенности Трауберг, выполнявший в содружестве роль «музлита» были чувствительны к



слову, и все ужасные крокодилы приползли в их пьесы в первую очередь за счет звучности своего названия, комического и эксцентрического.

Использование этого мотива касается только театрального периода работы Г. Козинцева и Л. Трауберга. В кинематографе эксцентрические злодеи примут другое обличье, навеянное другими реалиями времени и новым культурным контекстом.

Bibliographie

Documents d'archives :

РГАЛИ, Ф. 3016, Оп. 1., Ед. хр. 56.
Монфред, А. Г. «Внешторг на Эйфелевой башне»: Отрывки из музыки к спектаклю.

Личный архив Г. Козинцева. Дрейден, С. Д. *Полвека с Козинцевым* (рукопись).
Семейный архив Л. Трауберга.
Трауберг, Л. З., *Записная книжка*, Запись на стр. «21 августа».

Noussinova, Natalia (Éd.), *Leonid Trauberg et l'excentrisme*, Bruxelles, Yellow Now-stuc, 1993.

Бутовский, Я. Л., Козинцева, В. Г. (Сост. и коммент.), *От балагана до Шекспира: Хроника театральной деятельности Г. М. Козинцева*, Санкт-Петербург, 2002.

Козинцев Григорий, *АБ!*, *Эксцентризм*, *Эксцентрополис*, Петроград, 1922

Козинцев, Г. М., *Глубокий экран*, Москва, Искусство, 1971.

Козинцев, Г. М., *Собрание сочинений в пяти томах*, В. Г. Козинцева, Я. Л. Бутовский (Составители), Том третий, Ленинград, Искусство. 1983.

Крыжицкий, Г., *Внешторг на Эйфелевой башне*, *Музыка и театр*, 1923, п. 23.

Лицо советского киноактера (сборник), Москва, Кинофотоиздат, 1935.

Пиотровский, А., *Внешторг на Эйфелевой башне*, *Жизнь искусства*, 1923, п. 23.

Пиотровский, Адриан, *Театр. Кино. Жизнь*. (сборник), Ленинград, Искусство (Ленинградское отделение), 1969.

Тименчик, Р., *Об одном источнике «Крокодила» Чуковского*, *Некалендарный XX век*, Москва, Изд. Центр «Азбуковник», 2011 г.

Трауберг Леонид, *Кинематограф в роли обличителя*, *Эксцентризм*, *Эксцентрополис*, Петроград, 1922.

Трауберг, Л., *Когда звезды были молоды*, Москва, БПСК, 1976.

Цивьян, Ю. Г., *Ранние фэкссы и культурная тематика 20-х годов*, *Киноведческие Записки*, 1990, п. 7.

¹ Константин Марджанов (Котэ Марджанишвили) (1872 – 1933), российский, грузинский и советский режиссёр театра и кино, основоположник грузинского театра; работал в МХТ-е, в Киеве, Петрограде, в Грузии. (NdE)

² Сергей Герасимов (1906 – 1985). Советский кинорежиссёр, сценарист, драматург, актёр, педагог. Первые годы актёрской деятельности он провёл в мастерской ФЭКС. (NdE)

³ *Похождения Октябрины* (1924 г.) — советский немой фильм, эксцентрическая комедия Г. Козинцева и Л. Трауберга, первый фильм киностудии ФЭКС. (NdE)

⁴ *Царь Максимилиан* — русская народная драма, переделанная в 1919 г. Алексеем Ремизовым. (NdE)

⁵ Григорий Крыжицкий (1895 – 1975). Советский театральный режиссёр, критик, педагог. (NdE)

⁶ Сергей Юткевич (1904 – 1985). Советский кинорежиссёр, сценарист, художник-постановщик. (NdE)

⁷ Николай Фореггер (1892 – 1939). Советский театральный режиссёр и балетмейстер, основатель театральной студии «Мастерская Фореггера» (Мастфор). (NdE)

⁸ Евгений Кумейко. Советский актер-каскадер, участник ФЭКС-а. (NdE)

⁹ Фёдор Кнорре (1903 – 1987). Советский прозаик, драматург, сценарист, режиссёр. (NdE)

¹⁰ Алексей Каплер (1903 – 1979). Советский актёр (*Ленин в Октябре* (1937 г.), *Ленин в 1918 году* (1939 г.)), реж. Михаил Ромм), сценарист, режиссёр. (NdE)

¹¹ Фаина Глинская (1909 – 1967). Советская актриса. (NdE)

¹² Екатерина (Рина) Зеленая (1902 – 1991). Народная артистка РСФСР. (NdE)

¹³ Зинаида Тарховская. Советская актриса (*Похождения Октябрины* (1924 г.)), реж. Григорий Козинцев, Леонид Трауберг). (NdE)

¹⁴ *Мудрец* Эйзенштейна. Спектакль по пьесе А. Н. Островского *На всякого мудреца довольно простоты*, поставленный С. М. Эйзенштейном 8 мая 1823 г. в Первом рабочем театре Пролеткульта. (NdE)

¹⁵ *Кабинет доктора Калигари* [*Das Cabinet des Dr. Caligari*]. Немецкий экспрессионистский фильм Роберта Вине [Robert Wiene] (1920 г.). (NdE)

¹⁶ *Вампиры* [*Les Vampires*]. *Немой сериал Луи Фейяда* [Louis Feuillade] (1915 г.). (NdE)

¹⁷ Невский, 12 — реальный адрес завода «Треугольник».

¹⁸ Елена Кузьмина (1909 – 1979). Советская актриса (*Одна* (1931 г.)), реж. Григорий Козинцев, Леонид Трауберг). (NdE)

¹⁹ *Возращение Шерлока Холмса* [The Return of Sherlock Holmes] сборник 13 детективных рассказов Артура Конан Дойля, [Arthur Conan Doyle], опубликованный в 1905 году. (NdE)

²⁰ *Воскресший Рокамболь* [*La Résurrection de Rocambole*].

Цикл авантюрных рассказов в четырёх частях Пьера Алексиса Понсона дю Террайля [Pierre-Alexis Ponson du Terrail], вышедший в журнальном варианте в *Le Petit Journal*, потом книгами карманного формата. (NdE)

Le Mastfor de Foregger dans les années vingt. Expérimentation audacieuse et long oubli

Erica Faccioli

Dans cet article, je me propose de présenter l'expérimentation théâtrale de Nikolaj Foregger (Kiev 1892 – Moscou 1939), théoricien, metteur en scène, chorégraphe, pédagogue parmi les plus actifs de l'avant-garde russe.

Il est sans aucun doute une figure 'de l'ombre' : considéré à son époque comme un *alter ego* de Mejerhol'd, son travail a été longtemps oublié, malgré le caractère éclectique de sa personnalité artistique qui le conduisit au centre de nombreux aspects fondamentaux de la réforme théâtrale, après la Révolution d'Octobre en Russie. Je voudrais présenter en particulier le travail intense de recherche et d'expérimentation mené par Foregger et ses collaborateurs dans les années 1920, avec la création de petites œuvres qui ont suivi le concept de 'théâtre sans sujet' (*bessjužetnyj teatr*). De nombreuses personnalités clés pour la création de ce genre (fondamental pour le développement du théâtre contemporain) ont par ailleurs collaboré dans son laboratoire, le Mastfor (*Materskaja Foreggera*, Atelier de Foregger), notamment le dramaturge Vladimir Mass (Moscou 1896 – Moscou 1979) et Sergej Jutkevič (Saint-Pétersbourg 1904 – Moscou 1985) en tant que scénographe. En Europe, ces

artistes, comme tant d'autres, n'ont pas été reconnus de la manière qui leur revenait dans l'histoire du théâtre soviétique¹.

De l'Atelier expérimental du Théâtre de la satire à l'Atelier de Foregger

En avril 1920 se constitue à Moscou l'Atelier expérimental démonstratif du Théâtre de la satire, né sous l'impulsion du commissaire à l'Instruction Anatolij Lunačarskij qui, dans un article intitulé *Budem smejat'sja* (Nous rions), conclut en disant : « Nous avons besoin d'études et de théâtres de satire » (Čepalov 2001: 56), incitant metteurs en scène, scénographes et comédiens à travailler sur la satire et la comédie sociale. L'Atelier expérimental démonstratif de la satire devint un avant-poste pour la recherche de nouvelles formes de littérature et de théâtre satiriques, politiques et d'agitation. Foregger adhéra au collectif composé d'Osip Brik, Pavel Markov, P. Bogatyrev, Roman Jakobson, des metteurs en scène Nikolaj Petrov, Arkadij Zonov et, bien sûr, de Vladimir Majakovskij. Les étudiants, à qui Nikolaj Foregger donna des leçons pratiques de mouvement scénique, venaient des ateliers de Mejerhol'd, Fëdor Komissarževskij, Aleksandr Tairov. C'est à cette occasion que les rencontres

entre Foregger et Majakovskij s'intensifient ; le poète avait écrit plusieurs comédies du genre « propagande d'agitation » pour l'Atelier et Foregger, avec Zonov, en avait monté une, intitulée *A čto esli ?...* (Que faire si ?...). C'était une courte composition, centrée sur le réveil brutal d'Ivan Ivanovič, ventru bourgeois appelé au travail depuis le 1^{er} Mai, alors qu'il rêve dans son fauteuil du retour de la monarchie.

L'Atelier expérimental de la satire fut de courte durée : Mejerhol'd, alors à la tête du TEO, décida de fermer les nombreux petits ateliers nés après la Révolution.

Le Mastfor, l'Atelier de Foregger, est né au sein de l'Atelier expérimental du théâtre de la satire et en était un prolongement naturel : Foregger entendait poursuivre la recherche pour laquelle l'Atelier était né, c'est-à-dire : « créer une multiplicité de formes spectaculaires satiriques » (Markov 1988 : 122). Le metteur en scène réunit autour de lui une dizaine d'étudiants de l'Atelier expérimental et il créa un collectif qui, après divers événements, s'est vu attribuer une place à la Maison de la presse à Moscou.

Vladimir Mass (1896 – 1979) rejoint le groupe en tant que dramaturge. Après avoir terminé ses études à la Faculté de Philologie de Moscou, à partir de 1917 le philologue se consacre entièrement au théâtre et à la dramaturgie, collaborant avec le TEO² à l'époque où Foregger rejoint le Front de gauche des arts. La présence active de Mass au théâtre de Foregger a donné vie à un partenariat comparable, pour les résultats obtenus, à la collaboration entre Majakovskij et Mejerhol'd.

Foregger et Mass fondèrent un théâtre où l'action scénique était entièrement basée sur l'interaction des masques de la

modernité, figures hyperboliques représentatives de la société soviétique contradictoire et schizophrène : les textes de Mass furent fortement influencés par la dramaturgie de Majakovskij. Mass lui-même se souvient : « J'ai écrit des « parades » sur des sujets d'actualité brûlants. Ces parades, et précisément les ébats en vers d'un acte, sont des imitations évidentes de la première dramaturgie de Majakovskij, auteur de *Mystère Bouffe* et de *Et si...* Majakovskij aimait nos ébats et il s'est lié à notre théâtre » (Uvarova 1983 : 56).

Le poète de la Révolution n'a jamais cessé de fréquenter le groupe de Foregger, comme en témoigne Jutkevič, collaborateur au Mastfor avec Èjzenštejn depuis le 1921. Jutkevič fut pendant une bonne période le scénographe du Mastfor et aujourd'hui ses mémoires constituent un matériau fondamental pour puiser des informations sur le travail de Foregger dans les années 1920³.

Dès le début, le travail de Mass et Foregger s'est concentré sur la création d'une théâtralité animée par une gamme de personnages caricaturaux appartenant à l'univers soviétique : le dramaturge a écrit une série de comédies satiriques dans lesquelles agissaient les figures caractéristiques de la société à l'époque de la NEP, dérivées des personnages créés par Majakovskij pour la ROSTA (Agence télégraphique russe); ces traits, avec une touche magique, se sont matérialisés sur la scène microscopique de la Maison de la presse, apparaissant déjà au premier spectacle. Il s'agit de : *Kak oni sobralis'* (*Comment ils se sont réunis*), un texte construit sur l'action des personnages typiques de la plume de Vladimir Mass : le "torgoveč" (commerçant de NEP), la "kommunistka s portfolem" (communiste



au cuir jaquette, caricature de la féministe Aleksandra Kollontaj), l' "intelligent-mistik" (intellectuel-mystique, caricature de Belyj le poète-imaginiste (poète mi-dandy, mi-paysan, caricature d'Esenin ou de Šeršenevič). Le spectacle, composé en deux temps, n'impliquait pas le développement d'un seul sujet : la première partie développait un débat public inhérent à la guerre civile, la seconde donnait libre cours à toute une série de discussions portant sur des sujets d'actualité sur lesquels les personnages discutaient (rassemblés sous prétexte d'aller à Moscou pour voir Isadora Duncan!).

Dans les spectacles du Mastfor, la vie théâtrale moscovite était un leitmotiv : dans l'été 1921, Mass écrivit en deux jours *Teatral'noe segodnja* (*Théâtre aujourd'hui*), texte satirique centré sur la scène contemporaine.

Une typologie spectaculaire se dégage du répertoire de Mastfor que l'on peut définir comme une "variété excentrique" et le genre de la parodie "intra-théâtrale" ; ceux qui ont subi la satire mordante du réalisateur étaient nombreux : Stanislavskij, Nemirovič-Dančenko, Tairov, Lunačarskij, Mejerhol'd ; la caricature d'Isadora Duncan fut un motif récurrent et les chorégraphes Golejzovskij et Fokin ne sont pas épargnés. Cependant, la plus grande contribution de Foregger à l'avant-garde est marquée par la mise en place d'un théâtre sans sujet totalement antipsychologique, un type spectaculaire précurseur du montage des attractions théorisé par Ėjzenštejn en 1923.

L'emblème du théâtre sans sujet fut le spectacle, connu comme mythique, intitulé *Xorošie otnošenje k lošadjam* (*Bonnes attitudes envers les chevaux*) qui, suite au succès considérable obtenu, fut connu sous

l'acronyme *Xorotloš*. D'abord mis en scène le soir du Nouvel an 1921, le spectacle a été répété jusqu'à la fermeture du Mastfor, même avec une deuxième version (qui a inauguré le nouveau siège rue Arbat en 1922).

Xorotloš

Le titre de la comédie était basé sur un poème lyrique de Majakovskij de 1918. Cependant, le texte ne s'inspirait du contenu du poème que de manière générique et était constitué d'un pur montage de moments attractifs très efficaces, riches en débats sur la vie sociale. La première version de *Xorotloš* était divisée en deux parties et le texte proposait un enchaînement rapide de situations hétérogènes. Dans la première partie, les masques sociaux intervenaient dans des scènes et sketches non liés les uns aux autres sur le plan thématique. Le prélude à l'action scénique était introduit par un acteur avec une tête de cheval qui tombait au sol. Divers personnages, les "masques de la contemporanéité" du théâtre de Foregger, se réunissaient autour de lui et, pour comprendre la raison de la chute du cheval, ils donnaient lieu à des discussions sur des thèmes littéraires, politiques, sociaux et même théâtraux, toujours dans une approche satirique : la chute du cheval n'était qu'un prétexte. En lisant quelques fragments du texte dramatique, conservés dans les archives de Mass, nous notons comment le dramaturge a privilégié l'usage d'un langage populaire, composant souvent des vers en rimes ; les personnages se caractérisaient par la manière de s'exprimer : avec un ton ronflant, dans le cas des "cadres ouvriers", ou mélodieux pour le poète imaginiste, et

ainsi de suite, déterminant par là la constitution de masques sociaux emblématiques et figés. Nous avons remarqué aussi la grande liberté avec laquelle Vladimir Mass a joué avec la langue, éliminant parfois les règles de déclinaison des cas afin d'obtenir un effet comique.

La deuxième partie du spectacle consistait principalement en une parodie du music-hall contemporain et occidental, entrecoupée d'une grande variété de numéros qui faisaient la satire du ballet classique et moderne. Les scènes se succédaient dans un rythme effréné : à la parodie du ballet classique, interprétée par la ballerine T. Bataševa et par V. Zajcev, se succédaient des gags excentriques et le spectacle se poursuivait avec une satire de la danse aux pieds nus, tellement en vogue à Moscou à l'époque, inspirée des danses d'Isadora Duncan.

Dans la seconde moitié de *Xorotloš*, Foregger a pu se consacrer à la composition de chorégraphies accompagnées de l'interprétation de pièces et de chants importés d'Occident par Mass et Majakovskij. Jutkevič rappelle à ce propos :

Les répétitions se sont déroulées dans l'une des salles du bâtiment où se trouve désormais le GITIS. Une fois, lors d'une des soirées de répétition... Osip et Lilja Brik et Majakovskij nous ont rejoints. Ils ont apporté de nouvelles chansons françaises. Le compositeur Matvej Blanter était alors le directeur musical de notre petit théâtre et notre pianiste habituel. Il s'assit au piano et joua la musique de la chanson de Mistinguet *Mon homme*. À partir des conversations, j'ai réalisé que Majakovskij et Brik étaient intéressés par notre spectacle et voulaient que la deuxième partie - une parodie du music-hall - soit une satire biaisée contre les variétés occidentales (Jutkevič 1960 : 183).

La deuxième version du spectacle était connue sous le titre *Ulučennye otnošenija k lošadjam* (*Attitudes améliorées envers les chevaux*). Le numéro central fut *Tverbul'* (le boulevard Tverskoï), qui développa avant tout une satire mordante de la société commerciale moscovite à l'époque de la NEP, composée de fanfarons à la mode avec des pantalons évasés, d'escrocs, d'hommes d'affaires, etc.

Xorotloš eut de nombreuses répliques, deux versions et plusieurs changements, bien que minimes. Dans le magazine «Xronika žizni i dejatel'nosti», nous pouvons lire : « Le 19 février, Majakovskij organise une vente aux enchères au théâtre de Foregger. Parmi les livres se trouve l'œuvre complète de Majakovskij », et ensuite : « Le 11 mars, lecture de vers à la Maison de la presse après le spectacle Foregger ». L'action s'est déroulée dans un design urbain de style futuriste. La critique Uvarova a trouvé une consonance entre ce scénario et celui constructiviste de Popova pour *Le Cocu magnifique* de Mejerhol'd de 1922 : à l'arrière-plan il y avait un panneau circulaire, appelé par Jutkevič *krendel'* (beignet), qui tournait à grande vitesse. Dans le spectacle de Foregger, la scénographie n'était rien de plus qu'un engin mobile rudimentaire à commande manuelle, dont Jutkevič s'est occupé.

Pour une reconstitution visuelle plus complète du spectacle, il convient de s'appuyer à nouveau sur le scénographe, mémoire historique de Mastfor :

Le titre a été emprunté au célèbre poème de Majakovskij, mais il n'avait aucun rapport avec les chevaux. Le spectacle comportait deux parties. Dans la première moitié, les masques décrits ci-dessus participaient, récitant des sujets simples, pleins d'une actualité brûlante, la seconde partie consistait en une parodie, un music-hall. Mon rôle était



celui de scénographe, Èjzenštejn s'occupait des costumes. Ici, il a fait preuve, comme toujours, d'une énorme inventivité, notamment dans les numéros musicaux. Pour les actrices, qui jouaient en chantant, il a conçu d'énormes carcasses de fil de fer, tissées de rubans colorés, au lieu de jupes. Les bandes étaient disposées avec de grands intervalles, de sorte que les jambes grêles des artistes se révélaient au public composite et poli du Moscou d'alors. Environ six mois plus tard, ce principe était adopté par le scénographe Jakulov dans la mise en scène *Giroglé-Giroflà* du Théâtre de Chambre et, je me souviens, Èjzenštejn était profondément aigri par ce plagiat et voulait écrire une lettre de protestation à la rédaction d'une revue de théâtre.

[...] Je pouvais laisser place à l'imagination, et j'ai pensé à une scénographie dans le style urbain que j'avais préféré du temps de Kharkov et de Kiev. Encore une fois, comme dans les dessins de Štemberg et Èkster, les maisons se dessinaient dans le fond avec un raccourci irréel, les hypoténuses dominaient, des carrés et rectangles se croisaient et cachaient l'horizon. C'était à peu près similaire aux esquisses de la tragédie de Vladimir Majakovskij, mise en scène non réalisée. Comme elle était là, la ville se tordait en grimaces à travers le sourire des enseignes. Mais au Mastfor les enseignes exécutaient des danses farfelues : elles combinaient l'entrechat, dansaient par paires, disparaissaient et réapparaissaient en un instant. Ce "beignet" tournait à la folie - c'était peut-être le même beignet inclus dans le poème de Blok *L'Inconnue* - mais le temps avait retiré l'or et ajouté le rythme. Aucun mécanisme ne faisait fonctionner le mouvement, alors j'ai couru dans les coulisses et j'ai tout commencé à la main.

Pour la deuxième partie du spectacle - le music-hall - j'ai dessiné un fond sur lequel le cheval au pelage pommelé d'un gris châtain, aux cils peints et aux lèvres maquillées, dansait avec enthousiasme, avec un fou, une danse pleine de fantaisie. En plus de cela, pour chaque numéro, il y avait un panneau représentant des estampes populaires qui descendait (la même méthode que j'avais utilisée dans la mise en scène de *La Punaise* au Théâtre de la Satire). Les répétitions

allaient vite.

[...] Le Mastfor a élevé des acteurs qui sont devenus célèbres plus tard, tels que L. Semënova, B. Poslanov, V. Fogel', N. Toddes, les metteurs en scène A. Mačeret, V. Žemčužnyj. La musique des spectacles a été écrite par M. Blanter et B. Ber, les scénographes étaient Èjzenštejn et moi et, sporadiquement, N. Denisovskij et V. Komardenkov. L'entraînement physique des acteurs était assuré par B. Barnet (boxeur) et F. Bogorodskij (plus tard peintre, mais à l'époque danseur de variétés connu sous le nom de Ferri).

Les invités d'honneur réguliers tant aux répétitions qu'aux spectacles étaient Majakovskij, Aseev, Tret'jakov, Lilja et Osip Brik et le constructiviste Gan (Jutkevič 1990 : 137-138).

Cette mise en scène a été un début triomphal pour Jutkevič, à l'époque élève des Ateliers de mise en scène de Mejerhol'd : son nom apparaît pour la première fois sur l'affiche d'un spectacle aux côtés de celui d'Èjzenštejn : «Dekoracii i kostjummy Èjzenštejna i Jutkeviča». Comme rappelle le futur fondateur et directeur de la FÈKS, les termes *scenografija* (scénographie) et *oformlenie* (mise en scène) n'existaient pas (Jutkevič 1986 : 425).

Le spectacle s'est terminé par une dispute au cours de laquelle Majakovskij, Brik et Rejsner ont croisé le fer contre le critique littéraire Polonskij, le critique de théâtre Litovskij et Xersonskij. L'initiative du Mastfor avait suscité une vive réaction chez les adversaires.

Les parodies intrathéâtrales complexes de Foregger ne reposaient pas sur la synthèse des styles et des genres (souvent présents simultanément sur la scène), mais sur le contraste, sur l'incompatibilité des contraires, sur l'affrontement planifié. Tous les spectacles du Mastfor étaient pleins de citations du répertoire moscovite.

Aux spectateurs de l'époque qui accusaient le Mastfor d'amateurisme de base, on pourrait objecter en soulignant l'érudition du metteur en scène et la profondeur des interprètes, dont beaucoup, peu après, deviendront célèbres sur l'écran de cinéma (N. Toddes, V. Fogel', L. Semënova, I. Čuvelev, B. Poslavskij). L'Atelier fut un lieu réservé à quelques privilégiés, fréquenté par divers intellectuels de l'époque, tous gravitant autour de la figure fascinante et éclectique de Nikolaj Foregger. Dès la fin 1921, son nom résonnait dans toute la Russie comme une légende, trop souvent oubliée et trop superficiellement reléguée à un rôle mineur.

Une méthode de création

Le genre proposé au Mastfor qui a rencontré le plus de succès, magistralement représenté par *Xorotloš*, était une sorte de nouveau music-hall, on pourrait dire une "music-hallisation" du spectacle. En 1922, Nikolaj Foregger publia dans « Ermitaž » l'un de ses manifestes les plus importants, qui constitua un point d'arrivée fondamental pour sa recherche théâtrale : « L'art d'avant-garde et le music-hall » (Foregger 1922 : 5-6). Le metteur en scène y souligne l'importance du music-hall pour l'art théâtral⁴ : « le music-hall enseignera une méthode de création, une approche du travail et des caractéristiques des personnages du théâtre contemporain, une manière de leur donner une forme, et de donner un rythme précis à l'action scénique ». Le genre est à la base de l'expérience théâtrale, car : « Au cours de toute l'histoire du théâtre, le music-hall, sous différents noms, a manifesté et confirmé le caractère

spectaculaire de l'art théâtral ». Foregger, faisant appel à la théâtralité, définit le théâtre comme un « art plastique-cinétique » où la littérature « occupe une place accessoire ».

La ville moderne assume un rôle fondamental dans ce contexte, où se manifeste le rythme de la modernité et où l'artiste doit et peut trouver le rythme de l'énergie créatrice, l'inspiration du mouvement, le flux agité de la pensée. « Les villes sont des centres de développement de la pensée et de la volonté humaines, et les mailles de plus en plus solides du réseau dont l'homme enveloppe la terre obscure [...] la métropole est un guide impétueux, impitoyable avec elle-même et inexorable avec les autres, qui soulève les forts et détruit les faibles [...] l'art a compris la réalité et la matérialité de ce qui l'entoure. Il étudie les matériaux et les structures des objets, créant des valeurs constituées selon des lois ». Le spectacle « music-hallisé » s'adresse à l'homme contemporain et s'exprime à travers des traits stylistiques contemporains puisés dans une modernité inquiète : le metteur en scène se voit confier la tâche de former les masses. L'œuvre d'art, dit Foregger, « amuse et repose », mais c'est un produit chargé d'« habituer les masses à de nouveaux rythmes, images, mots, nouvelles habitudes perceptives et systèmes de pensée ». On peut retrouver ce concept d'art typique du LEF, auquel Foregger adhéra depuis le début.

Au niveau de la mise en scène, et en général de la construction du spectacle, Foregger parvient à mettre en œuvre un montage syncopé de différentes formes et genres théâtraux, du drame synthétisé aux numéros de cirque, mais contrairement à ce dernier, le théâtre ne se forme pas sur



une performance de numéros déterminés par l'approbation du public, mais selon un plan d'intervention sur le public. La contradiction, le choc, la discontinuité organisée, la violation de la norme perceptive commune et de son orientation étaient les présupposés de l'art constructiviste ; comme nouvelle valeur de l'œuvre, l'effet obtenu sur le spectateur est placé à la base. L'attraction, comprise comme une méthodologie agressive, un spectacle pollué par des genres bas, par des éléments appartenant au patrimoine artistique le plus populaire, rassemblés sur scène afin d'obtenir une activation de la perception du public, est au cœur de la théorie d'Ėjzenštejn du montage des attractions.

En septembre 1922, la première représentation des Fèks eut lieu dans la salle du Proletkul't. Un "truc" en trois actes intitulé *Le Mariage* (adaptation libre du texte de Gogol') a eu lieu sur la scène. En décembre 1921, le débat public sur le théâtre excentrique a eu lieu à la Comédie libre de Petrograd, suivi du manifeste *Ekcentrizm*, signé par G. Kozincev, L. Trauberg, G. Kryžickij, S. Jutkevič. La Fabrique de l'acteur excentrique a eu le mérite d'opérer avec une plus grande cruauté les nouvelles procédures artistiques nées après la révolution et dédiées à l'utilisation consciente des matériaux dans l'art. Elle a aussi expressément évoqué, à travers le Manifeste, les genres considérés « bas » : le cirque, les danses américaines, le music-hall, l'art publicitaire. Sûrement très proche des théories de Marinetti du Théâtre des Variétés, le courant excentrique soviétique a dépassé la grossièreté de la méthode proposée par Marinetti : maintenant pour la démarche artistique les caractéristiques du

dynamisme d'une variété de genres, la théorie et la pratique soviétiques se sont affinées.

Avec *Le Mariage et Commerce extérieur sur la Tour Eiffel*, les deux seules représentations théâtrales du groupe, la FÈKS a déversé sur scène une typologie artistique spectaculaire fondée sur le choc, un dynamisme artistique qui tape sur les nerfs du public. C'est le procédé excentrique qui détermine essentiellement le montage du spectacle ; de la même manière, Ėjzenštejn avait mis en scène en 1920 *Le Mexicain* pour le Proletkul't et, en 1923, il mettra en scène *Le Sage*, une libre adaptation d'Ostrovskij.

Nikolaj Foregger avait bien compris l'importance du courant excentrique qui se répandait de plus en plus et il était certainement l'un des moteurs de la tendance : « Ainsi l'urbanisme, l'excentrisme et le music-hallisme ont gagné » (Foregger 1923 : 4-6).

Viktor Šklovskij s'exprimait ainsi à propos de l'excentrisme théâtral :

Maintenant, il est difficile de dire pourquoi l'excentrisme, à travers Ėjzenštejn, la FÈKS et, en partie, Mejerhol'd, a donné naissance aux méthodes de l'art post-révolutionnaire. Peut-être que l'excentrisme a déplacé l'attention de la construction vers le matériau. En tout cas, la théorie du montage des attractions se rattache à la théorie de l'excentrisme. Cette dernière repose sur le choix des moments les plus significatifs et sur une nouvelle corrélation non automatique entre eux. L'excentrisme est la lutte contre la routine de la vie, le rejet de la perception traditionnelle et l'abandon de la vie (Rapisarda 1975 : 42.).

Avec ces prémisses, une nouvelle *koiné* surgit du développement de l'intention sociale futuriste et de ce productivisme artistique imposé par l'esthétique de l'intelligentsia gravitant autour du LEF,

Front gauche des arts, né en 1923. Le groupe était composé de Majakovskij et de tous ou presque tous les artistes d'avant-garde : Boris Arvatov, Nikolaj Aseev, Osip Brik, B.A. Kusner, Nikolaj Čužak, Sergej Tret'jakov ; outre les Futuristes, les Productivistes, les Constructivistes, la collaboration de Mejerhol'd, Foregger et de Mass a été envisagée. Le LEF sera lié à la Société pour l'étude du langage poétique dont faisaient partie Viktor Šklovskij, Jurij Tynjanov, Osip Brik, Lev Jakubinskij. Sans aucun doute, Foregger était proche des théories des membres du LÈF, il était d'accord avec la pensée de Majakovskij selon laquelle « la méthode formelle est la clé de l'étude de l'art » (Magarotto 1976 : 156) et surtout parce qu'il soutenait ce principe de l'art avec son activité au Mastfor. Foregger conçoit le spectacle comme un produit qui agit dans la réalité, produisant des valeurs générales. Considérant l'importance que l'antipsychologisme, l'abstraction, l'étude de la perception ont eu dans le théâtre du XX^e siècle et qui ont conduit à la performance contemporaine, je suis convaincue que l'activité artistique de Foregger, avec ceux qui l'ont suivi, mérite une place de premier plan dans le panorama de l'histoire du théâtre au XX^e siècle.

Bibliographie

- Čepalov, Aleksandr, *Sud'ba peresmeščnika, ili novye stranstvoija Frakassa*, Teatral'nyj roman-issledovanie, Xar'kov 2001.
- Faccioli, Erica, *Nikolaj Foregger (1892-1939). Dal simbolismo al realismo socialista*, Bulzoni, Roma 2007.
- Foregger, Nikolaj, *Avangardnoe iskusstvo i*

- mjuzik-xoll*, «Èrmitaž», n° 6, 1922.
- Foregger, Nikolaj, *Koe-čto po povodu mody, «Zrelišča»*, n° 55, 1923.
- Jutkevič, Sergej, *Kontrapunkt režissëra*, Iskusstvo, Moscou 1960.
- Jutkevič, Sergej, *Poëtika režissury. Teatr i kino*, Iskusstvo, Moscou 1986.
- Jutkevič, Sergej, *Sobranie sočinenij v trex tomax*, tom I, Iskusstvo, Moscou 1990.
- Magarotto, Luigi (éd.), *L'avanguardia dopo la rivoluzione*, Savelli editore, Roma 1976.
- Markov, Pavel, *Kniga vospominanij*, Iskusstvo, Moscou 1988.
- Rapisarda, Giusi (éd.), *Cinema e avanguardia in Unione sovietica – La Feks: Kozincev e Trauberg*, Officina edizioni, Roma 1975.
- Uvarova, Èlizaveta, *Èstradnyj teatr: minjatjury, obozrenija, mjuzik-xolly (1917-1945)*, Iskusstvo, Moscou 1983.

Notes

1. Conçu pour être présenté au Colloque International organisé par Donatella Gavrilovich et Pascale Melani (prévu en novembre 2020), qui n'a pas eu lieu en raison de l'urgence pandémique, mon discours comportera principalement un extrait de mon livre (Faccioli, 2007).
2. TEO : *Teatral'nyj Otdel*, section théâtrale du Narkompros (Commissariat du peuple à l'Instruction). (NdÉ)
3. Malheureusement, il ne reste plus grand chose des nombreuses rencontres entre Foregger et les intellectuels de l'époque, ainsi que du travail du metteur en scène de 1922 à 1924, puisque l'incendie du théâtre au n° 7 de la rue Arbat, deuxième siège de l'Atelier, a détruit la totalité des documents (photos et scénarios inclus). Toutes les citations suivantes du texte de Foregger sont extraites de (Faccioli 2007).

Один сезон театра Новой драмы

Elena Strutinskaya

Творческое наследие Всеволода Эмильевича Мейерхольда подробно изучено, однако в изобилии текстов о нем заметен пробел: нет специальных исследований о работах его учеников в период, когда судьба еще не развела их по разным путям и они составляли более или менее компактную группу. Актеры, художники, театроведы, они старались держаться вместе и помогали друг другу в работе над спектаклями, писали статьи и даже книги о творчестве друг друга и оставили заметный след в истории театра. Не претендуя на полное осмысление темы, расскажу о некоторых сценических созданиях группы единомышленников.

Театр, организованный в Петрограде учениками и соратниками В. Э. Мейерхольда, просуществовал три сезона с 1921 по 1924 г., сменил три площадки и три названия — Государственный Лиговский драматический театр, Государственный театр Новой драмы и театр Пролеткульта.

Основное внимание мы уделим внимание Театру Новой драмы, но затронем и то, что ему предшествовало,

в том числе инициативы последователей Мейерхольда в театре Народной комедии (1919-1922) и Экспериментальном Эрмитажном театре (1919). Логика развития этого театрального проекта показательна для мироощущения художников той эпохи: сначала упоение свободой в стилистических исканиях, потом осознание того, что для успеха нужен еще и высокий профессиональный уровень; сначала восторг по поводу свершившейся революции, затем экспрессионистское отчаяние в условиях социально-политического террора.

* * *

Как возникло содружество и кто в него входил? Осенью 1913 г. Мейерхольд открывает Студию на Троицкой улице, в начале 1914 она перебирается на Бородинскую. В 1914 году начал выходить ее печатный орган, журнал «Любовь к трем апельсинам. Журнал Доктора Дапертутто». Театровед Борис Алперс, в молодости участник и затем секретарь Студии на Бородинской и журнала, вспоминал:

Студия меньше всего была актерской школой. За единичным исключением она не дала театру сколько-нибудь

значительных актеров. Зато она создала целую режиссерскую школу. Из нее вышли ряд режиссеров, с успехом работавших и работающих сейчас в профессиональном театре: В. Н. Соловьев (один из руководителей студии по классу *commedia dell'arte*), А. Л. Грипич, С. Э. Радлов, В. И. Инкижинов, К. К. Тверской, Б. М. Бонди и др. (Алперс 1931: 122).

Владимир Соловьев – специалист по западноевропейской литературе и театру, режиссер, знаток творчества Ж. Б. Мольера, активный помощник Мейерхольда в освоении техники комедии дель арте, сотрудник журнала «Любовь к трем апельсинам», он до сих пор остается недооцененным режиссером и педагогом. Соловьев окончил историко-филологический факультет Санкт-Петербургского университета, где в первое десятилетие XX века возникают театральные кружки. Интерес студентов к театру развивали професора Ф. Ф. Зелинский, И. А. Шляпкин, Д. К. Петров, способствовало этому увлечению начатое в те годы издание итальянских интермедий, игранных при царском дворе в XVIII веке. Пришли в Студию еще энтузиасты из университетских кружков – Константин Вогак (филолог, один из инициаторов, наряду с Мейерхольдом и Соловьевым, журнала «Любовь к трем апельсинам»), Борис Мосолов, Сергей Радлов. Их круг расширился летом 1912 года, когда давний соратник Мейерхольда Борис Пронин организовал в Териоках, поселке под Петербургом, дачный театр, там в спектаклях Мейерхольда работали молодые художники Юрий Бонди и Александр Рыков, ассистировал помощник режиссера Константин Тверской. Осенью 1913 г. Бонди

приведет в Студию начинающего театрального художника Алексея Грипича, в то время студента Политехнического института. Алперс, Грипич, Радлов, Соловьев, Тверской разрабатывают сюжеты и способы постановки пантомимы.

С началом войны на фронт уходят Тверской, Грипич и Алперс. В 1916 году в Студии появляется сын друзей Мейерхольда, гимназист и начинающий художник Владимир Дмитриев, он ищет новые принципы оформления сцены по идеям мастера и позже занимается у него на Курсах мастерства сценических постановок (Курмасцеп), организованных в 1918 году; эти курсы дали театру еще несколько выдающихся сценографов – Лидию Мангуби, Елизавету Якунину и Моисея Левина, режиссера, актера и историка театра Константина Державина.

Рафинированная молодежь, филологи, историки театра, художники, режиссеры... Они готовили себя к созданию необычных сценических визуальных образов и переосмыслению сути театра. Но жизнь в первые послереволюционные годы сама заставила их искать новые законы театра: условия существования быстро менялись, корректировались планы, и от яркости художественных идей, масштаба таланта и профессионализма зависело в буквальном смысле выживание людей театра. Мечты художников левых направлений осуществились, но лишь отчасти и не так, как они ожидали. Они думали о новом зрителе и новом народном театре. И действительно, новый зритель пришел.

Такой аудитории дореволюционный



театр не знал. Но это был зритель «дикий» (по выражению С. Радлова), необразованный, неподготовленный к восприятию искусства и несклонный восторженно аплодировать новациям – крестьяне, выпнанные войной из деревень, демобилизованные и дезертировавшие солдаты и матросы, наводнившие послереволюционный город. Обездоленные и самоуверенные новые хозяева страны. Им был нужен язык образов простых, сильных и мгновенно бьющих в цель, увлекающий потоком эмоциональных впечатлений и не допускающий разночтений, и вслед за этим зрителем театр сдвинулся в сторону цирка и балагана решительнее, чем в проектах итальянских и русских футуристов.

* * *

Спектакли учеников и последователей Мейерхольда рождались от непосредственного чувства современности и желания отразить происходящие в стране перемены. Но они не всегда находили отклик у зрителя.

Мистерия-буфф В. Маяковского, поставленная Мейерхольдом и В. Соловьевым в оформлении К. Малевича осенью 1918 г. в Большом зале Петроградской консерватории, успеха не имела и прошла три раза.

Актеры Александринского театра, приглашенные Мейерхольдом, отказались участвовать в спектакле, пришлось вытягивать его силами молодых актеров, студийцев и артистов цирка. Александринский театр, хранитель традиций русского драматического искусства, после революции закрыл свои двери перед

новыми режиссерами и растерял крупных художников, там не было художественного лидера и четкой программы.

В начале 1919 г. при участии В. Мейерхольда открылся Экспериментальный Эрмитажный театр в Гербовом зале Зимнего дворца, его зрителями стали красноармейцы, рабочие и служащие, билеты распределялись бесплатно через профсоюзные организации. В репертуаре: поставленные В. Соловьевым *Лекарь поневоле* Мольера (им открылся театр 12 июня 1919), *Коварство и любовь* Шиллера и *Тартюф* Мольера, *Первый винокур* Л. Толстого (реж. и художник Юрий Анненков). Предполагались к постановке *Дон Хиль Тирсо де Малина* (художник А. Головин, реж. С. Радлов), *Чудо святого Антония* (реж. В. Соловьев), *Каин и Саломея* (реж. Вс. Мейерхольд) и *Скверный анекдот* Ф. Достоевского (реж. и художник Анненков).

Спектакли Эрмитажного театра иллюстрировали основные художественные векторы театрального процесса — от умеренного левого эстетизма театрального традиционализма до экстремальных экспериментов Юрия Анненкова, вдохновленного идеями футуриста Маринетти, в постановке *Первого винокура* привлекло соединение разных жанров, и главное, монтаж атракционов — эстрадных и цирковых номеров, перемешанных с драматическим текстом пьесы, своего рода народный мюзик-холл. Переделка текста пьесы Толстого о вреде пьянства в деревне стала одним из первых опытов осовременивания классики, а спектакль — первой попыткой «циркизации»

театра и создания абстрактной динамической декорации (полностью осуществить замысел не удалось в технически необорудованном для показа спектаклей Гербовом зале). Вскоре находки Анненкова используют в своих работах Радлов и молодые кинематографисты Сергей Эйзенштейн, Григорий Козинцев и Леонид Трауберг.

* * *



Fig. 1 *Maquette de la scène du Théâtre de la Comédie populaire*. 1920. Photo extraite de : *Istoriya sovetskogo teatra*, t. 1, Leningrad 1933: 199.

9 января 1920 г. открылся театр Народная комедия (перед тем два месяца он назывался Театр художественного дивертисмента) (Fig. 1), созданный Сергеем Радловым, воплотившим на практике многие эксперименты Студии Мейерхольда и идеи циркизации театра, опробованные Анненковым в *Первом винокуре*.

Идея создания народного театра совпала с запросами времени. Солидаризируясь с эстетическими взглядами Мейерхольда, Радлов полагал, что народный театр должен противостоять эстетике натуралистического театра, освободиться от мелочности в изображении жизни. Метод —

словесная импровизация актера на основе сценария. Радлов считал, что эстетический примитив формы станет основой для гармоничного сочетания в одном представлении драматических и цирковых артистов и позволит сосуществовать на сцене гротескной буффонаде, эксцентрике и фарсу.

В спектаклях Народной комедии сплелись приемы итальянской комедии масок, цирковые трюки, кинематографическая динамика и острота впечатлений от молниеносной смены разных по эмоциональному состоянию сцен. Участие воздушных гимнастов Сержа и Таурека, клоуна и акробата Дельвари, жонглера Токашимо, трансформатора Эрнани заставляло драматических артистов К. Гишмана, Л. Басаргину, М. Бриф, Б. Анненкова совершенствовать свое мастерство и не уступать цирковым в совместных сценах. Исполнители обрели четкость жестов, освоили искрометную быстроту диалогов. Среди актеров был и Константин Миклашевский — автор вышедшей в 1914 году знаменитой среди российских театралов книги *La commedia dell'arte или Театр итальянских комедиантов XVI-XVII столетий*; он поставил в театре Радлова *Путешествие Перришона* Э. М. Лабиша (худ. Е. Якунина).

Стилистику спектаклей во многом определяла сценография. Театр работал в Железном зале Народного дома в Александровском парке на Петроградской стороне, не предназначенном для устройства спектаклей. Сцены в нем не было, невысокий помост без кулис, портала и рампы вдавался в зрительный зал на шесть метров. Игровое пространство ограничили занавесом в складку со

скрытыми в ней проходами. Перестановки реквизита, поясняющие место действия, шли на глазах публики. Балкон над помостом, почти как в английском театре елизаветинской эпохи, задействовали в шекспировских пьесах и для многочисленных погонь и выступлений воздушных акробатов. Завеса цвета ярко-синего неба, закрывавшая арьер площадки, оставалась неизменным фоном для спектаклей и оттеняла локальные мажорные цвета костюмов.

Бурлеск спектаклей-импровизаций, в основе сценариев которых лежали лирико-комедийные или детективно-приключенческие сюжеты, мастерство актеров, ошеломляющая яркость и лаконичная выразительность декораций Валентины Ходасевич и Елизаветы Якуниной покоряли публику.

Театр быстро обзавелся своим зрителем, с восторгом принимавшим формально-изошранный примитив спектаклей. Идеологических задач, подобных задачам мейерхольдовского спектакля-митинга в программе *Театрального Октября*, Радлов не ставил, его волновал чисто театральный эксперимент. Попытки социальной сатиры в спектаклях присутствовали. Но *Работягу Словоотекова* Максима Горького сняли с репертуара волей партийного руководства Петрограда.



Fig. 2 V.M. Ходасевич. Esquisse de décor. *L'Enfant adopté*, mise en scène de Sergej Radlov, Petrograd, Théâtre de la Comédie populaire, 1920. GCTM

Постановки Радлова *Дочь банкира*, *Султан и черт*, *Пленник*, *Приемыш* (Fig. 2), *Версальские благодетели* и *Виндзорские проказницы* (художник В. Ходасевич, Fig. 3, 4) и В. Соловьева *Проделки Смеральдины* (Fig. 5), *Господин де Пурсоньяк* и *Летающий лекар* (художник Е. Якунина) предназначались не только для низового зрителя. Художественный уровень импровизаций в духе комедии дель арте был высок, его ценили искушенные зрители Александр Блок, Михаил Кузмин, Максим Горький. Искрометная театральная игра, атмосфера всепобеждающей любви и ликования жизни наполняли спектакли Народной комедии. Если использовать терминологию Николая Евреинова, это была своего рода «театротерапия», лечившая души людей и позволявшая им забыть на время о серых, голодных и тревожных буднях эпохи военного коммунизма.



Fig. 3 V.M. Hodasevič. *Esquisse de décor. Une chambre chez Mrs Page, dans Les Joyeuses commères de Windsor de William Shakespeare, mise en scène de Sergej Radlov, Petrograd, Théâtre de la Comédie populaire, 1920. GCTM im. A. A. Baxrušina.*

Однако скоро Радлову стало ясно, что перспектив у театра нет. Бесконечно изобретать новые сценарии и вводить в приключенческую канву современные реалии – этот путь вел в тупик. Да и с приходом НЭПа артисты цирка стали возвращаться в свои старые труппы. В феврале 1922 г. театр прекратил свое существование. Завершился блиставший изобретательностью художественный эксперимент, осуществленный лучшими молодыми силами театрального Петрограда. Подчеркивая его преемственность идеям Мейерхольда, художник А. Рыков писал, что этот театр воплотил «многое из того, что казалось столь нужным группе театральных мечтателей Студии и журнала доктора Дапертутто и представлялось «недостижимым в те далекие от нас времена» (Рыков 1922: 16).



Fig. 4 V.M. Hodasevič. *Esquisse de costume. Mrs Quickly, dans Les Joyeuses commères de Windsor de William Shakespeare, mise en scène de Sergej Radlov, Petrograd, Théâtre de la Comédie populaire, 1920. GCTM im. A. A. Baxrušina.*

На пятом году революции с окончанием гражданской войны в жизни страны внятно обозначились иные проблемы, потребовавшие от театров другого эстетического ответа. Каждый из театральных творцов по своему откликнулся на перемены. Радлов уловил в воздухе эпохи горечь надвигающейся трагедии:

[...]театр от века и вовеки призван воплощать трагическую суть существования. Единственное искусство, владеющее одновременным бытием во времени и пространстве, театр являет нам человека, одиноко брошенного в громадность пространственного мира,

безжалостно опрокинутого в поток времени, текущего к неминуемой смерти (Рыков 1929: 93).

Он обратился к экспрессионистскому методу и в 1923 году поставил с художником В. Дмитриевым пьесу Э. Толлера *Эуген несчастный* в Академическом театре драмы (бывший Александринский, к тому моменту уже более лояльный к новым веяниям) и в Народном доме *Американские боги* Э. Синклера (1925). В Гос. академическом театре оперы и балета (ГАТОБ, бывш. Мариинский театр) он ставит, тоже с Дмитриевым, оперы *Дальний звон* Ф. Шрекера (1925) и *Борис Годунов* М. Мусоргского — один из самых сильных экспрессионистских спектаклей того времени (1928).



Fig. 5 E.P. Jakunina. Esquisse de costume. *Le Docteur*, dans *Les Facéties de Sméraldine*, Petrograd, Théâtre de la Comédie populaire, 1920. GCTM im. A. A. Baxrušina.

Петроградский театральный отдел Наркомпроса искал возможности по созданию театров в рабочих районах города и приобщению массового зрителя к искусству, что вполне совпадало с потребностями молодых режиссеров, актеров и художников. Режиссер и художник Алексей Грипич и театровед Борис Алперс, воодушевленные опытом Радлова, загорелись идеей создать театр, способный привлечь внимание зрителей и претворить в театральных формах их мироощущение и те знания, которые они восприняли от Мейерхольда. Так возник Государственный Лиговский драматический театр (Лиговка — пролетарский и криминализованный район Петрограда вблизи Московского вокзала). В работу включились Владимир Соловьев, Константин Тверской и недавние выпускники Курсов Константин Державин и Владимир Дмитриев (получившие театральный опыт в работе с Мейерхольдом в Петрограде и Москве), художники Евгения Слоцова, Лидия Мангуби, Сергей Приселков, Елизавета Якунина, Моисей Левин, композитор Александр Голубенцев.

В выпущенной перед открытием театра Программе организаторы представляют его «не как явление эстетического порядка, а как фактор социальной жизни» (Б.п. 1921: 3). Но они не отказались от продолжения экспериментов с игровым пространством, пересмотра системы освещения, освобождения от рампы и кулис, перенесения действия за пределы сценической коробки и максимального приближение к

зрителям.

Разница с Народной комедией была в том, что труппа Лиговского театра состояла из молодых и неопытных актеров, им пришлось совершенствовать свои сценические навыки в ходе работы. Первый сезон показал потенциальные возможности нового коллектива: «Лиговский театр, интересный по своим новаторским стремлениям, и по их выявлению, находится в еще в периоде своей весны» (Носков 1922: 7).

Открытие театра 14 июля 1921 года приурочили к дню взятия Бастилии. Знарок французской литературы и театра Соловьев поставил *Взятие Бастилии* Ромена Роллана в оформлении Александра Рыкова и Лидии Мангуби (Fig. 6) с музыкой Александра Голубенцева. Обращение к сюжетам из истории французской революции характерно для послереволюционного времени.



Fig. 6 L.S. Mangubi. Esquisse de mise en scène pour *La Prise de la Bastille* de R. Rolland (mise en scène de V. N. Solov'ev). Petrograd, Théâtre du Nouveau Drame, 1921. SPBGMTMI.

В репертуаре были пьесы с революционным содержанием — *Овечий источник* Лопе де Вега, *Стенька Разин* В. Каменского, но театр отдал

дань и классическому наследию в русле театрального традиционализма. Для знакомства рабочего зрителя с русской и европейской драматургией выбрали поставленные Соловьевым с художником Сергеем Приселковым *Мещанин – дворянин* Мольера и *Севильский цирюльник* Бомарше и *Каменный гость*, *Сцены из рыцарских времен* А. Пушкина (реж. К. Державин, худ. В. Дмитриев), *Мятежник (Ученик дьявола)* Б. Шоу (реж. К. Тверской, худ. С. Приселков), *Наивный человек (Дикарь)* по Вольтеру и *Два брата* М. Лермонтова (Тверской, худ. С. Некрасов), *Фуэнте Овехуна* (А. Грипич, худ. Н. Яковлева), первая редакция спектакля *Смерть Тарелкина* А. Сухово-Кобылина (реж. А. Грипич, худ. Л. Вычегжанина).

Как и Радлов в Железном зале, начали с переустройства сцены. В первую очередь озоботились пространственной выразительностью, для этого перестроили сцену по образцу Студии на Бородинской: сняли рампу, увеличили и выдвинули просцениум с двумя возвышающимися по бокам площадками, широкая лесница со сцены в зал сблизила игровое пространство и зрителей. Освободиться от живописных декораций в первый сезон не решились, они оставались как фон, иллюстрирующий место действия. Наиболее удачно просцениум, лестницу и обе площадки, на которые установили пушки, использовал Соловьев в массовых сценах *Взятия Бастилии*. Радлов, ревниво следивший за работой в Лиговском театре своих коллег и учеников (в Курмасцепе у него учились актеры) не без иронии отозвался на премьеру в рецензии: «Автор постановки Вл. Н. Соловьев сумел в конце пьесы одержать



театральную победу над автором» (Радлов 1921: 1).

В работе над спектаклями первого сезона Грипич и Тверской использовали выразительные средства из предреволюционных режиссерских решений Мейерхольда.

Изысканное мастерство работ Соловьева и опора Грипича на режиссерские приемы Мейерхольда при работе над постановкой *Смерти Тарелкина* не принесли театру успеха, ни один спектакль не стал подлинным открытием сезона. Тому было несколько причин, главная — спешка в работе. Молодые актеры без сценического опыта не успевали вжиться в роль, почувствовать стилистику спектаклей, которые выпускались один за другим без достаточного количества репетиций на почти любительском уровне. И что не менее важно, отсутствовала связь с современностью, классические пьесы оставляли рабочего зрителя равнодушным. Лиговский театр так и не обрел своего лица и стиля.

Первый сезон подвел итог: необходимо менять направление поисков и создавать свои постановочные приемы, обрести свой сценический язык и темы.

* * *

Итак, все заново. В конце сезона Алперсу и Грипичу удалось получить в центре города на Моховой улице помещение бывшего комерческого Тенишевского училища, которое перед тем некоторое время занимал театр «Комедия», так в Петрограде появился Государственный театр Новой драмы. Название заимствовали у Мейерхольда, под этим именем выступало в 1903-1906 годах организованное режиссером

Товарищество новой драмы. Название говорило о намерении обратиться к новой драматургии, к современности.

Амфитеатр бывшей лекционной аудитории спускался к полукруглой площадке диаметром около 15 метров, напоминавшей оркестру античных театров, за ней просцениум и совсем узкие авансцена и сцена с нишей-раковиной для акустического отражения звука. Чуть меньше двух метров отделяло первый ряд амфитеатра от игрового пространства. Необычная структура зала способствовала изменению сценографии, затруднила использование живописной декорации и потребовала объемно-пространственных решений.

Репертуар театра Новой драмы говорил об изменении курса. Количество пьес в афише сократили вдвое, сроки работы над спектаклями увеличили, что сказалось на их художественном уровне. Первую премьеру сыграли 31 октября 1922 года. В постановке Соловьева прошла инсценировка Александры Бруштейн по роману Анатоля Франса *Восстание ангелов* в сценографии Якуниной и с музыкальным оформлением Голубенцева. Меньше чем через месяц Грипич выпустил вторую редакцию *Смерти Тарелкина* А. Сухово-Кобылина. Оба спектакля привлекли внимание публики и критики.

Чтобы понять, чем заинтересовал зрителей Театр Новой драмы, надо оценить социальный контекст времени. Казалось бы, жизнь входила в относительно нормальное русло, закончилась гражданская война. Петроград ожил благодаря НЭПу (Новая экономическая политика),

открылись магазины, кафе, с меньшими перебоями ходил транспорт. И все же только год прошел с подавления Кронштадского восстания, смерти Блока и казни Николая Гумилева. Духовная атмосфера города не была ни светлой, ни радостной, иллюзии о долгожданной свободе, дарованной революцией, обратились в прах. И это эмоциональная мелодия обрела визуальные формы в спектаклях театра, где центральной станет тема трагического одиночества человека. Драматургический материал воплощался в экспрессионистской лексике.

Экспрессионизм, так мощно прозвучавший в искусстве Германии, проявился с неменьшей силой в русском искусстве. Мне кажется, неверно расценивать его только как стилевое направление, хотя он и имеет свои яркие формальные признаки, скорее, это творческий метод, чем и объясняется столь обширная палитра выразительных средств, используемых экспрессионистами в театре и кино. Именно этот метод стал основным при создании спектаклей Театра Новой драмы.

Новая редакция *Смерти Тарелкина* (премьера 21 ноября 1922), одной из самых загадочных пьес русского репертуара, получила неожиданно резкое и нетрадиционное прочтение, в ней определились формы политической сатиры. Реалии быта и нравов России 1860-х годов отошли на дальний план. Грипич сосредоточился на разоблачении полицейского аппарата, как средства подавления человеческой личности. Тема власти, позволяющей себе уничтожать своих граждан, держать их в страхе и трепете,

калечить духовно и физически, в 1920-е годы окажется востребованной. Театр Новой драмы одним из первых обратился к проблеме самоценности личности, позже эта тема воплотится на разном материале от драмы до сатиры. В «комедии-шутке» Сухово-Кобылина нет положительного героя. Главное в ней не кто одержит вверх — Тарелкин или Варравин, а демонстрация безжалостного механизма государственной машины, направленной на уничтожение человеческой личности. Грипич трактовал пьесу как трагический фарс. Несмотря на буффоную смелость сцен с Брандахлыстовой и обжорством Расплюева, спектакль производил сильное драматическое впечатление. Все выразительные средства спектакля направлены на создание жуткого образа репрессивной машины и антигуманистической атмосферы, ею порожденной.

Грипич, художник Моисей Левин и исполнители использовали обостренную эмоциональность экспрессионистских приемов: напряженный ритм в построении сцен, гротесковую выразительность пластики, эксцентрику.

Покосившиеся, изломанные станки, кривые, узкие лесенки-переходы, неожиданные углы и профили, тревожное освещение, рассекавшее площадку на ряд отдельных планировочных мест, — писал К. Тверской, — все это чрезвычайно удачно выявляло нарочито сгущенную психологическую атмосферу сценического действия Сухово-Кобылинской комедии (Тверской 1927: 12).

Трагическая тема спектакля читалась в сценографии Левина, создавшего



визуальный мир жуткого «морока этой игры в смерть» (Мовшенсон 1922: 5). Казалось, что людские страсти, уродливые, исковерканные, деформировали среду обитания. Нормальная человеческая личность в таком искореженном пространстве существовать не могла, ее гибель неминуема.

Оформление *Смерти Тарелкина* вызвало резонанс в театральной среде. Левин признан одним из ведущих сценографов города. Позже он скажет о задачах, которые ставил перед собой в оформлении спектакля: «Восприятие театрального зала прежде всего зрительное, и если зритель не примет изображенный художником мир, он может не принять и пьесу. Функции организатора спектакля в целом должен нести на себе художник. Именно он создает видимый мир явлений» (Цит. по: Коморовская: Ф. 137. Ед. хр. 12. Л. 4). В этих словах реформа отношений сценографа и театра, начатая на рубеже XIX-XX вв., сформулирована как свершившийся факт.

Следующий спектакль *Необыкновенные приключения Э.Т.А. Гофмана* (по сюжету Вашингтона Ирвинга, премьера 7 декабря 1922) поставил Константин Державин с художником Владимиром Дмитриевым.

Оба окончили Курмасцеп. Державин успел поработать в Москве секретарем театрального отдела Наркомпроса, который возглавлял Мейерхольд, по возвращении в Петроград в 1921 выступал как актер в театре Народная комедия Радлова, в том же году перешел в труппу Государственного Лиговского театра. Дмитриев помимо занятий в Студии на Бородинской

оформил несколько спектаклей Мейерхольда, среди них знаменитые *Зори Э. Верхарна* в Москве в театре РСФСР Первом (1920).

История создания *Необыкновенные приключения Э.Т.А. Гофмана* такова. Юный приятель Дмитриева и Державина Юрий Слонимский, принимавший участие вместе с Дмитриевым и Георгием Баланчивадзе (Джордж Баланчин) в создании труппы «Молодой балет» (позже он стал крупным критиком и историком балета), нашел у букиниста номер журнала с новеллой Вашингтона Ирвинга и познакомил с ней друзей. Сцены революционного Парижа, переданные писателем стуженными красками, вызвали ассоциации с жизнью Петрограда в годы революции. Инсценировку создали сообща, хотя на афише стояла только фамилия Державина.

Человек, революция, террор, большой столичный город, любовь и страсть, роковые повороты судьбы, театр – все это было знакомо молодым постановщикам, составляло их повседневную жизнь. Параллели и ассоциации напрашивались сами собой. Спектакль ставился не о французской революции, а о революции как таковой и о человеке, живущем в революционную эпоху. В нем нашла воплощение основная идея экспрессионизма – роковое противостояние человека миру и судьбе. Спектакль повествовал о несвободе личности – творческой, духовной, физической. Основная нагрузка в решении этой темы легла на художника. Здесь экспрессионистское мироощущение Дмитриева обретет конкретные формы, которые в

следующих его работах четко выкристаллизуются.

В предпремьерном интервью Державин подчеркивал, что инсценировка подчинялась «композиционному закону контраста. Действующие лица — исторические персонажи и маски гофмановских новелл [...]. Рядом с Гофманом в пьесе действуют Дантон и Робеспьер» (Б.п. 1922: 1). На психологически достоверные образы молодым актерам еще не хватало мастерства, по режиссерскому решению они должны были создавать условные образы-схемы экспрессионистской драматургии, «силуэты театральных фигур» (*ibidem*), что спасло спектакль и заставило рецензента назвать труппу театра «ансамблевой». Спектакль вызвал интерес зрителей. Подробный разбор дал один из ведущих критиков Петрограда Эдуард Старк:

На небольшой сцене [...] творится очень большое дело, которое если не заглухнет, принесет роскошные плоды для будущей театральной культуры. [...] Разбираясь во всем этом «необыкновенном приключении», я должен прежде всего отметить работу художника Дмитриева, хотя делаю это неохотно, ибо я не желал бы доминирования художника над актером, живописной стороны над исполнением (1922: 4).

Признание важное для понимания позиции старшего поколения критиков, с предубеждением относившихся к работам режиссера и художника и оценивавших их как прямую угрозу актерскому искусству. Старк понимал, что мощная экспрессия сценографии Дмитриева частично взяла на себя драматические, режиссерские и даже отчасти исполнительские функции и

несла мощное эмоциональное начало.

Небольшие фоновые живописные полотна сочетались с минимумом реквизита и мебели. Цветовое решение подчинялось ритму драматического действия, каждое колоритное пятно отыгрывалось в сцене либо связывало ее со следующей картиной (Старк не преминул отметить: «Каждый декоративный намек на своем месте»). Красный цвет появлялся сначала отдельными бликами, затем красные тона заполняли сцену, стучалась от картины к картине, предвещая гибель героев.

Дмитриев использовал в спектакле все возможности световой экспрессии, искусно вводил контрастное освещение. Цветовой драматизм усиливался световой партитурой спектакля, помогал исполнителям в создании эмоционального настроения точно выверенной игрой света на разных планах. Старк оценил возможности света менять облик актера, выявить или затушевать фигуру исполнителя. Подытоживая свои впечатления от спектакля, он подчеркнул, что работа Державина и Дмитриева «заставляет смотреть на театр Новой драмы, как на такую лабораторию, которая способна создать совершенно новые формы оформления сценического зрелища, [...] уголок, в котором бьется мятежный, неустанный дух» (Старк 1922: 4).

Экспрессионистскую линию продолжили постановки пьесы Августа Стриндберга *Винновны – невинновны* (режиссер К. Тверской, художник В. Дмитриев, премьера 2 февраля 1923) и *Падение Елены Лей* (режиссер А. Грипич, художник М. Левин, премьера 12 апреля 1923. Fig. 7, 8) Адриана

Пиотровского – известного петроградского театрального деятеля, переводчика, филолога, критика, драматурга.

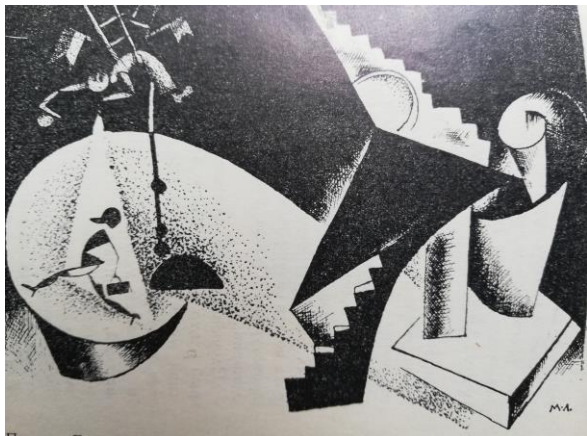


Fig. 7 M.Z. Levin. Esquisse de mise en scène pour *La Chute d'Elena Lej* d'A.Piotrovskij (mise en scène d'A. L. Gripič). Petrograd, Théâtre du Nouveau Drame, 1923.

Photo extraite de : K. K. Tverskoj. M. Z. Levin, *Pjat' let raboty v teatre 1922 – 1927*, Leningrad 1927: 7.



Fig. 8 M. Z. Levin. Esquisse de costume. *La sage-femme*, dans *La Chute d'Elena Lej*, Théâtre du Nouveau Drame, 1923. GCTM im. A. A. Vaxrušina.

Константин Тверской летом 1912 г. участвовал в Товариществе артистов, художников, писателей и музыкантов в летнем театре в Териоках, где Мейерхольд поставил большую часть спектаклей, самым резонансным среди них был *Виновны – невиновны*. Своей новой постановкой пьесы Стриндберга Тверской подчеркнул преемственность между спектаклями. На главную роль Мориса он пригласил А. Мгеброва, создавшего этот образ в териокском спектакле. Ему также хотелось добиться схожести в сценографии.

Анализируя спектакль в Териоках 1912 года, исследователь творчества Мейерхольда К. Рудницкий показал, как с помощью художника Юрия Бонди режиссер создавал экспрессионистскую лексику. Решение Бонди строилось на постепенном вытеснении в деталях сценографии и костюмов черного цвета желтым, трактовавшимся как символ измены и предательства героя. Дмитриев дал свой вариант: исключил черный цвет на сцене, заменив его синим. Оформление каждого акта строилось на резком ракурсном изображении места действия. Грипич так описал решение одной из сцен спектакля:

Кафе на крыше дома. Небольшая треугольная площадка с наклоном на зрителя ограничивалась стенкой грязного цвета с застекленной дверью. За дверью появлялись силуэты посетителей кафе. На площадке, огороженной по краю барьером, стояли два-три столика. За барьером открывался вид сверху на вечерний Париж. Но что это был за изумительный город, манящий крышами домов, колокольнями, подсвеченными снизу уличными фонарями! Как великолепно и как просто достигалось это впечатление (Грипич : *Машинопись*, 140-141).

От сцены к сцене Дмитриев сгущал колорит, усиленный светом цвет в декорациях становился все более драматически напряженным. Например, сцена на набережной Сены: фрагмент моста с выступающей из-под него кормой баржи, мглистый, промозглый пейзаж. Резкий ракурс обострял зрительское впечатление, усиливал перспективу и вносил ощущение тревоги, дисгармонии.

Париж Дмитриева то соединял героев, то разводил их. Пространство от сцены к сцене принимало более экспрессивные ракурсы, резкие линии обрывались, создавали рваный синкопированный ритм, визуально вычерчивали «график» эмоционального состояния Мориса и Генриетты.

Исполнение не достигло силы эмоционального воздействия, заложенной в сценографии Дмитриева. Участие Мгеброва не спасло положение. Как и в других случаях, рецензенты видели причину неудачи в неопытности молодых исполнителей. Но спектакль имел зрительский успех.

Пьеса апологета экспрессионизма Адриана Пиотровского *Падение Елены Лей* в Театре Новой драмы шла с аншлагами до конца сезона. Поставили ее Грипич и Моисей Левин. Гротескное действие в некоем условном капиталистическом государстве завязано на классовом противоборстве и отказе рабочих плодить себе подобных, осложненном любовью вождя рабочих к рыжей красавице. Конечно, в пьесе присутствовали картины морального разложения власть имущих, вызывавших живую зрительскую реакцию. «Я должен был провести актеров — одних по линии драматической экспрессии, других —

по линии сатирического гротеска и эксцентрики. И все это сочеталось в единстве экспрессионистского спектакля» (Грипич : Машинопись, 152), — вспоминал режиссер.

Художник Левин объединил 26 картин пьесы (завод, сенат, ресторан, улица и т.д.) в общей абстрактной установке:

Здесь декорация, не преследуя никаких решительно иллюстративных задач, имела в виду единственно создание сценической площадки, удобной для разворачивания на ней действия пьесы и усиливающей динамику всего спектакля, — писал К. Тверской в своей небольшой книге о Левине. — Художник в основной установке использует ряд изысканных конструктивных форм, находчиво увязывая своеобразный спиралеобразный станок — «трек» со сложной системой площадок и лестниц, образующих высокую — до потолка сцены башню. [...] Сюда необходимо прибавить еще широкое использование люков, расположенных на первом плане, и потолка сцены, который непосредственно соединяется с башней. Таким образом художник создает громадное разнообразие и богатство планировочных мест, разрешая сценическую площадку по ее вертикали [...] Конструкция позволила использовать рационально и с максимальной экономией каждого отдельного актера и статиста — участника общих сцен, дала возможность чрезвычайно разнообразного расположения исполнительских групп и усилила внешнюю динамику сценического действия до возможного предела (Тверской 1927: 20-21).

Сценография Левина в *падении Елены Лей* представляла собой исключительный по эмоциональной силе образец экспрессионистской трехмерной абстракции. Конструкция рационально использовала небольшое пространство сцены, но ее визуальный



облик далек от рационализма. Наоборот, она состояла из спиралеобразных, конусообразных и винтовых форм, ассиметричных и закругленных диагонально в разных направлениях, и представляла собой как бы мгновенный срез остановленного на лету вихря. Установка была откровенно эмоциональна, более того, представляла собой парадокс: конструкцию эмоций.

Эскизы костюмов и гримов Левина остро гротескны. Головы промышленников и миллионеров уродливо деформированы, силуэты фигур искажались толщинками и накладками. Женские костюмы поражали зрителей открытостью на грани допустимого моралью. Смех в зале вызывал буффонно-фарсовый костюм Акушерки, ее желтая огромная шляпа, поля которой закрывали плечи, с тульей величиной с ведро и «архистраусовым» пером, ниспадавшем до талии. Зеленое обтягивающее платье подчеркивало ее необыкновенную беременность, как будто она вынашивала слоненка.

А. Мовшенсон в рецензии на спектакль отмечал:

сцены уродливого гротеска типа кошмаров Гойи уступали место фантастике, но фантастике не слащавой, а приближенной к вымыслам Босха (костюм акушерки), здоровой и сильной. То что дал Левин в своих постановках за последний год, по праву ставит его в ряд лучших русских декораторов, тех декораторов, которые работают для актера, и для зрителя, разнообразя возможности первого и создавая атмосферу для восприятия спектакля вторым (1923: 26).

Левин показал себя как художника с режиссерским мышлением. Его усилиями громоздкая пьеса Пиотровского зажила на сцене по законам экспрессионистского спектакля. Установка Левина помогла Грипичу. Абстрактная среда обитания героев пьесы — политиков, промышленников, рабочих, вождей и рыжей красавицы Елены Лей, фантастическая для петроградских зрителей того времени, работала на успех пьесы. Если бы обстановка сцены была жизненно достоверной, то ни пьеса, ни спектакль не выдержали бы подобного испытания.

Спектакль стал событием сезона. Зрители штурмовали театр. Критика писала хвалебные рецензии. Театр Новой драмы признали единственным местом на театральной карте города, где творится новое искусство.

Но несмотря на поддержку прессы и финансовый успех, коллектив лишили государственных дотаций и вскоре закрыли, о причинах этого решения известно несколько версий, обсуждать их здесь не будем, как бы то ни было, помещение передали Театру юных зрителей.

Алперс, Грипич и часть труппы вошли в структуру театра Пролеткульта, с договоренностью работать автономно от его основного состава, причем тут произошла некая странная рокировка: существовавший на тот момент театр Пролеткульта переименовали в новом сезоне в Театральные мастерские Пролеткульта, а имя Театр Пролеткульта передали труппе бывшего театра Новой драмы. Условия позволяли совместить два театральных организма: в главном зале работали Театральные мастерские, а Театр

Пролеткульта давал представления в располагавшемся в этом же здании кинозале. Таким образом театр Новой драмы обрел свою третью реинкарнацию.

Сезон открыли 12 января 1924 г. премьерой *Наследство Гарланда* (пьеса В. Плетнева по сценарию С. Эйзенштейна) в постановке Грипича и оформлении Словцовой.

Невысоких драматургических достоинств агитационно-политическая пьеса оказалась эмоционально чужда постановщикам и исполнителям. Спектакль поставили в жанре детектива, благо сюжет позволял. Выбор и качество пьесы вызвали нарекания, но критике пришлось по вкусу изобретательность режиссера. Один из трюков заставлял ахнуть зрителей: вырываясь от преследователей, героиня падала с трехметровой высоты спиной вниз, зрительный зал замирал, но в тот же миг ее ловили на натянутый холст, «все рассчитано было по секундам» (вспоминал Грипич), и таких трюков в спектакле было много.

Экспрессионистское мироощущение учеников Мейерхольда подтвердила постановка драмы Э. Толлера *Человек-масса* (23 марта 1924 г.), выбранная Грипичем для второй (и последней) премьеры сезона, включавшая кроме прямого действия несколько кошмарных сновидений главной героини.

Художник Яков Гуминер (на афише стояло анонимное «Конструкция и костюмы ИЗО Пролеткульта») в конструктивистском решении совместил площадки на разных уровнях, трубы, лестницы, а заодно и виселицы, под которыми стояли

приговоренные. В видениях не только вешали, но и расстреливали под сумасшедший смех, блуждали в темноте со свечами, а кончалось все пантомимой...

Режиссер и актеры чувствовали себя в знакомой стихии. Гротескная пластика сновидений держала зрительный зал в эмоциональном напряжении.

На этой экстагической ноте театр Новой драмы закончил сезон 1924 года и свое существование.

Грипич, Алперс и ведущие актеры труппы по приглашению Мейерхольда переезжают в Москву для работы в театре имени Революции.

Ученики и молодые сотрудники Мейерхольда прошли в 1918-1923 годах путь профессионального взросления, по-своему осмыслив все, что восприняли из творческого общения с Мастером.

Bibliographie

- Алперс, Борис, *Театр социальной маски*. ГИХЛ, Москва-Ленинград 1931. С.122.
- Б.п. «Необыкновенные приключения Э.Т.А. Гофмана» (беседа с К. Державиным). «Жизнь искусства». 1922. № 48. С. 1.
- Б.п. *Производственная программа Государственного Лиговского драматического театр*. «Жизнь искусства». 1921. № 809. 20 сент. С.3.
- Грипич, Алексей, *По следам жизни*. Архив Е. Струтинской. Машинопись. С.140-141.
- Коморовская, Надежда, *Воспоминания о М.З. Левине*. Маш. Копия. СПбГМТМИ. Ф. 137. Ед. хр. 12. Л. 4.
- Мовшенсон, Александр, *Падение Елены Лей*. «Жизнь искусства». 1923. № 14. 6 апр. С. 26.



- Мовшенсон, Александр, *Театр Новой драмы. Смерть Тарелкина*. «Жизнь искусства». Пг. 1922. № 47. 28 нояб. С.5.
- Носков Н. *Драматические театры в Петербурге*. «Жизнь искусства». 1922. № 1 (824). 2 янв. С. 7.
- Радлов, Сергей *Взятие Бастилии (Лиговский районный театр)*. «Жизнь искусства». 1921. № 792 – 797. 2 – 7 авг. С.1.
- Радлов, Сергей. «Электрификация театра» *Сергей Радлов. Десять лет в театре*. Прибой, Ленинград 1929. С. 93. Впервые опубли. в сб. «Зеленая птичка», Петроград 1922, вып.1.
- Рыков, Антон, «Народная комедия» *Зеленая птичка*. Вып. 1. Сб. статей / П. р. Я.Н. Блоха, А.А. Гвоздева и М.А. Кузмина. Петрополис. Петроград 1922. С. 16 .
- Старк, Эдуард, *Необыкновенные приключения в театре*. «Жизнь искусства». 1922. № 50. 19 дек. С. 4.
- Тверской, Константин, М.З. Левин. *Пять лет работы в театре 1922 – 1927*. Academia. Ленинград 1927.

Sur la question du système théâtral de Solomon Mixoëls

Ada Kolganova

(traduction du russe de Pascale Melani)

Ce n'est que récemment que les études « mikhoëlsiennes » se sont constituées, avec la publication non seulement de mémoires, mais aussi de travaux de recherche sur ce metteur en scène exceptionnel, avec les premières manifestations scientifiques et la constitution d'un réseau de chercheurs spécialisés dans les questions du théâtre juif. Toutefois, même si l'œuvre et l'esthétique du GOSET de Moscou (*Gosudarstvennyj evrejski teatr*, Théâtre d'État juif) et de sa figure tutélaire sont à présent assez bien étudiées, il subsiste de nombreuses « zones d'ombre » dans la connaissance du système théâtral de Solomon Mixoëls¹ lui-même. L'histoire de la fondation du théâtre, la période Granovskij², est décrite de manière circonstanciée ; le parcours d'acteur de « Solomon le grand » a bien été mis en lumière, ses rôles les plus remarquables et ses activités publiques ont été analysés, on a même procédé à une analyse comparative des deux théâtres fondateurs de la « norme théâtrale juive » : le Habimah³ et le GOSET⁴.

S'est progressivement élaboré un faisceau de représentations convenues sur le GOSET en tant que théâtre juif national, si bien que, sans leur révision et sans une remise en cause de certains stéréotypes dans la perception de ce théâtre, toute avancée de la recherche sur ce sujet semble vouée à l'échec. Le matériel factuel accumulé par les chercheurs a donné naissance à plusieurs théories bien établies, mais selon nous en aucun cas prouvées. Nous mentionnerons ici quelques-uns de ces « mythes ».

Ainsi, le public national, euphorique à l'idée même que puisse exister cet établissement dirigé par un acteur brillant, a engendré la légende d'un théâtre dont tous les spectacles étaient exceptionnels.

Les historiens de la scène ont soutenu la thèse d'un GOSET qui aurait été le temple du théâtre officiel, flatté par le régime totalitaire, certains voyant dans le prix Staline attribué en 1946 à la pièce *Freilekhs* la confirmation que l'esthétique du réalisme socialiste y aurait prospéré. Le GOSET aurait cessé d'être un théâtre d'avant-garde, abandonnant l'esthétique de ses débuts et les vues théâtrales de son premier directeur (Granovskij) demeuré à l'étranger. « Le théâtre avait adopté pour style le réalisme psychologique du Théâtre d'art » (Šedrin : 8).



La méthode controversée du système Mixoëls — celle du « théâtre synthétique » — est interprétée comme une sorte de romantisme scénique.

À propos de Mixoëls lui-même s'est forgé le mythe d'un acteur exceptionnel, mais dont le talent de metteur en scène était beaucoup plus faible.

Sur le sort du théâtre : le GOSET a subi des persécutions pour des motifs antisémites et a été fermé en tant que théâtre juif *national*, pour des raisons idéologiques, pendant la période totalitaire de l'art soviétique.

Tentant de synthétiser les connaissances accumulées sur le GOSET et conscients de l'ampleur des tâches à venir, les spécialistes estiment indispensable une révision critique des sources déjà examinées par la communauté des chercheurs.

Vasilij Ščedrin insiste sur le fait que la recherche, qui semblait avoir été achevée par « les chroniqueurs factuels de l'histoire de GOSET, peut et doit être poursuivie à un nouveau niveau de compréhension du sujet » (*Ibidem*). Cela nécessitera « non seulement la mise en œuvre d'une nouvelle approche théorique, mais aussi la recherche de nouveaux matériaux factuels ». Pour une évaluation objective de l'évolution du GOSET et de son rôle dans le mouvement des strates culturelles du XX^e siècle, il semble nécessaire de démythifier son esthétique et son histoire.

L'étude du système théâtral du GOSET de la période Mixoëls devrait contribuer à une plus large compréhension du sujet. L'école artistique de Mixoëls est un vaste problème, et à ce jour c'est la question de la mise en scène qui est la moins étudiée.

Il est généralement admis que Mixoëls n'a pas formulé de doctrine esthétique. Dans les principes qu'il a mis en œuvre au GOSET, les parts qui échoient à l'acteur et

au metteur en scène ne sont pas dissociées. La pluridimensionnalité de son système théâtral ne permet pas de se limiter uniquement à l'analyse de son talent et de sa pratique d'acteur. Son expérience théâtrale s'est formée non seulement à partir de son propre jeu et de ses propres spectacles, mais elle est également liée à son enseignement, elle s'est étoffée dans les cours et les conférences qu'il a donnés. À notre avis, certains partis-pris dans l'interprétation de l'esthétique du jeu d'acteur de Mixoëls découlent du nombre limité de sources prises en considération. Mais toutes les sources ne sont pas non plus prises en compte pour l'analyse de son système théâtral. On se fonde généralement sur les textes du célèbre recueil *Mixoëls. Articles, conférences, discours* (Mixoëls 1981). Afin d'examiner les principes du théâtre juif construit par Mixoëls en allant au fond des choses, il est nécessaire de considérer toute la gamme des sources, qu'elles soient publiées ou archivistiques. Les enregistrements de cours à l'Institut théâtral, les mémoires des acteurs, les transcriptions de répétitions, les procès-verbaux de réunions, les sténogrammes de discussions à propos des spectacles — tous ces matériaux sans exception sont nécessaires pour documenter les idées artistiques de Mixoëls.

Cet article ne se veut pas une étude complète du système théâtral de « Solomon le grand ». Notre tâche principale sera de définir dans les grandes lignes la pratique de la mise en scène de Mixoëls et de clarifier certains aspects de son système artistique, en prêtant attention à des documents jusqu'alors inutilisés.

En dépit de leur caractère bureaucratique, les réunions consacrées à la production des

spectacles donnaient lieu à des discussions enflammées qui duraient de longues heures. Mixoëls les orientait dans une direction créative même quand les bureaucrates de l'art, missionnés pour serrer les vis idéologiques, émettaient de sérieuses réserves. Ces discussions comportaient des analyses détaillées, des développements oraux ; étaient analysés les rôles et les mises en scène, les réussites et les erreurs de calcul des différents spectacles.

Lors de ces séances, Mixoëls présentait officiellement ses principes directeurs. Lors des répétitions et discussions des spectacles *Le Roi Lear*, *Tévié le Laitier*, *Soulamith*, *Le Brigand Boïtré*, Mixoëls-metteur en scène était inséparable de Mixoëls-acteur et conduisait une sorte d'ateliers, ou, dans le vocabulaire d'aujourd'hui, de *master class*. Cependant, parmi toutes les composantes de son système théâtral, c'est généralement l'interprétation de Mixoëls comme acteur qui est étudiée (ou du moins décrite) avec force détails, qui a retenu l'attention des critiques et spécialistes du théâtre.

Il existe peu de travaux consacrés aux postulats artistiques de Mixoëls, de sorte que l'analyse de Svetlana Murza, qui compare les écoles de Solomon Mixoëls et Mixail Čexov, présente une certaine utilité. Mais son interprétation n'est pas dénuée de contradictions dans la mesure où, tout en considérant la méthode interprétative de Mixoëls comme une voie originale, la chercheuse rejoint en même temps ceux qui estiment que cette présentation par le metteur en scène de son expérience théâtrale constitue une réflexion intéressante, mais non systématique, dénuée de « solidité et d'unité méthodologique » (Murza 1999: 45). La tentative de comparaison des

systèmes de Čexov et de Mixoëls est originale. En même temps, il y est question de méthode d'*interprétation*, et bien que l'analyse prenne en compte les postulats de direction d'acteurs mis en œuvre au GOSET, cet aspect du système théâtral de Mixoëls n'est pas bien précisé. Contrairement aux opinions établies, le successeur de Granovskij n'a pas abandonné la technique d'acteur adoptée par le fondateur du théâtre. Grâce à l'analyse des mises en scène de Mixoëls, il est possible de démontrer que le GOSET a été persécuté non pas en tant que théâtre national, mais en tant que théâtre incarnant les principes de l'art expressif, c'est-à-dire non pas pour des raisons idéologiques, mais pour des raisons *esthétiques*. L'idée du caractère éphémère du théâtre national d'avant-garde n'est pas nouvelle. Les chercheurs ont commencé à comprendre que « le théâtre de Granovskij était condamné par le système totalitaire soviétique non pas en tant que juif (ce qu'il était réellement), mais en tant que théâtre 'de gauche' » (Šedrin : 25). Cependant, les collisions dramatiques du GOSET de Granovskij ne doivent pas occulter le destin tragique du GOSET de Mixoëls, né dans les années 1930.

Tout au long de son existence, le GOSET est resté un théâtre 'de gauche' et d'avant-garde. Pour prouver son engagement en faveur d'une esthétique indépendante, il est essentiel de prendre en compte la controverse dans laquelle la troupe, qui développait et défendait ses propres critères théâtraux, a été entraînée. En élaborant les principes d'un nouvel art national, le collectif a dû résister à des attaques de nature à la fois politique et esthétique.

Pendant les réunions sur les « méthodes de travail », lors des répétitions de *Tévié le*



Laitier et surtout lors des discussions sur *Le Brigand Boïtré*⁵ (c'est-à-dire dans les années 1936 – 1938), le Comité d'État aux affaires artistiques, représenté par Ja. O. Bojarskij, son président, a accusé le théâtre de violer les principes de l'art soviétique qui s'étaient institués à cette époque.

On a reproché au théâtre des « relents d'expressionnisme », l'absence d'images héroïques du peuple juif, un esprit petit-bourgeois. On a exigé une nécessaire « refonte » du collectif, une « révision des méthodes du théâtre » et des « changements qualitatifs dans le travail », au nom des principes strictement réglementés du réalisme officiel et du psychologisme autorisé (RGALI, 2307, 2, 343 « Réunion »: 52).

Il est significatif qu'au cours de ces discussions analytiques âpres, franches et tendues, les acteurs n'aient pas renié leur point de vue, aussi menaçants que pussent paraître les avertissements des autorités. Il s'agissait de défendre un répertoire en butte aux attaques de 'formalisme', un théâtre et une scénographie très éloignés du principe héroïque qui, selon les fonctionnaires, devait gouverner l'art soviétique. Ces discussions non seulement écrivent des pages particulières de l'histoire du GOSET, mais elles nous permettent également de comprendre quelle résistance Mixoëls — qui incarnait une vision particulière des orientations artistiques, organiques pour tout théâtre national — a dû surmonter en tant que metteur en scène.

En donnant l'ordre de retirer les œuvres d'Aleksandr Tyšler⁶ et Marc Chagall, Ja. O. Bojarskij a prévenu que le comité ne validerait pas les maquettes de la pièce *Le Brigand Boïtré*, n'accepterait pas « un spectacle avec des caractéristiques

purement formalistes » (Ivi: 59). Son intervention suscita une rebuffade à la fois du réalisateur et des acteurs : « ... si nous rejetons un artiste avec qui nous sommes liés, avec qui nous avons remporté des victoires et subi des défaites, quelle issue se présente à nous ?! — Je ne pense pas que ce soit la question. Il s'agit de quelque chose de plus grand », a insisté Mixoëls (Ivi: 46). Contraint, en tant que directeur du théâtre, de mener la discussion de manière rationnelle et prudente, il comprenait la nécessité d'être critique vis-à-vis du répertoire, tout en prévenant qu'une restructuration nécessiterait du temps. Mais l'artiste en lui refusait de faire des concessions sur les principes artistiques, car il voyait que derrière l'injonction de remanier un spectacle déjà prêt se dissimulait l'exigence de changer le répertoire, d'abandonner les classiques juifs. L'ultimatum en faveur de la suppression des décors de Chagall était déjà rigidement idéologique. Ja. O. Bojarskij soulignait que l'« étrange » Juif Chagall déformait l'image du peuple juif soviétique, il proposait d'éliminer du théâtre non seulement l'artiste lui-même, mais aussi ses méthodes de création : « il est impossible d'aller plus loin avec ces formes » (Ivi: 8). Supprimer les « vues » de Tyšler et les « angles brisés » de Chagall, se débarrasser de la manière « impressionniste », qui empêche « le déroulement correct du spectacle », revenait à soulever la question de « l'élimination définitive de l'expressionnisme dans la conception du théâtre juif » (*Ibidem*). Dans l'analyse critique du style du GOSET, une attention particulière était accordée au formalisme, dans lequel était inclus le célèbre geste de Mixoëls, devenu un des

principaux éléments de son système théâtral.



Fig.1 Aleksandr Tyšler. *Esquisse de décor pour Le Roi Lear* de Shakespeare. GOSET, Moscou. 1935

« Nous parlons de la transition du théâtre juif vers un bon réalisme » : c'est ainsi que le président du comité traduisait l'avis des autorités, suggérant que les acteurs atteignent leur propre réalisme, un réalisme particulier, distinct de celui du Théâtre d'art de Moscou ou du théâtre Maly (*Ibidem*). Contraint de maintenir un équilibre constant entre les officiels et la troupe, Mixoëls, d'accord avec la nécessité de reconstruire le théâtre, insistait sur les principes propres au GOSET : « Je veux vous rappeler », déclarait-il lors de ces réunions, « qu'une œuvre d'art est toujours un phénomène organique. Elle est difficile à mutiler, à ébarber » (Ivi: 48). Il suffit de changer « deux ou trois maquillages » et les costumes pour ruiner un spectacle. Évidemment, il était nécessaire de louvoyer. Ceux qui voient en Mixoëls un apologiste fidèle du réalisme socialiste se trompent. Tout en servant sincèrement la patrie soviétique en tant que personnalité publique, il s'est constamment opposé à l'altération des critères de l'art théâtral — et presque personne n'écrit à ce sujet. En adoptant cette tactique, le metteur en

scène a renforcé ses propos sur sa volonté de comprendre les revendications de la « création » par des réflexions sur la nécessité d'une analyse, d'un apprentissage, du travail (Ivi: 39). Même s'il tombait d'accord avec les demandes du Parti et du gouvernement en faveur de la 'reconstruction', le directeur soulignait par ailleurs son attachement à tout ce qui était « sain dans le passé ». Et contraint et forcé d'accepter la nécessité du réalisme sur scène, il insistait : « C'est notre réalisme à nous, le réalisme GOSET » (*Ibidem*). Les dernières paroles de Mixoëls lors de l'examen de la pièce *Le Brigand Boïtré* — « nous avons conservé notre physionomie » (Ivi: 40)⁷ — aident à comprendre le profond dramatisme de la situation et les affres du directeur du Théâtre juif soviétique⁸.

Les éloges ponctuels ne peuvent adoucir les sévères critiques qui étaient adressées à Mixoëls, de plus en plus dévastatrices au fur et à mesure que la discussion progresse. Les exigences particulières s'imposant au théâtre juif deviennent toujours plus pressantes et glissent sur le terrain politique : le GOSET est tenu d'être « un pionnier sur le front de l'art juif » en jouant le rôle d'un « NARKOMPROS⁹ juif » (RGALI, 2307, 2, 343 « Réunion »: 14).

Le répertoire, dans toute la complexité de son évolution artistique, était une question cruciale pour un art théâtral national. Son choix devenait l'un des facteurs décisifs et finalement inhibiteur du développement du théâtre.

Dans le système de mise en scène de Mixoëls, le répertoire occupait un rôle de premier plan. Le modèle du théâtre qu'il prêchait était centré sur la littérature. Il affirmait : Ce n'est pas Hamlet qu'il faut



jouer, mais Shakespeare. L'objectif principal du spectacle était de transmettre l'intention de l'auteur. Mixoëls insistait sur la primauté du dramaturge parmi tous les acteurs du processus créatif : il voyait *d'abord* Gogol, Shakespeare, Molière, et seulement ensuite l'incarnation de leurs idées. L'attention portée à la dramaturgie était le fondement du théâtre qui mettait en œuvre des critères esthétiques, en premier lieu, à travers la sélection du répertoire.

Les lettres et articles de Mixoëls sont pleins de demandes de nouvelles pièces, de textes de haute qualité.

Le *genre* est devenu un élément déterminant de son système. Dans la terminologie qu'il utilise, le concept de *genre* équivaut à un type de dramaturgie, de texte dramatique. Cela explique pourquoi Mixoëls est si attentif à la pauvreté du genre théâtral, à la crise du genre, une crise qu'il comprend non pas comme une faiblesse des formes individuelles, mais comme une faiblesse de la dramaturgie en tant que *genre* en général, à laquelle il relie directement les problèmes du répertoire : « La crise du théâtre a coïncidé avec l'intemporalité de la dramaturgie... Les dramaturges ne différaient que par leur nom de famille, mais leurs œuvres se ressemblaient comme deux gouttes d'eau » (RGALI, 2693, 2, 1: 3).

Mixoëls a été l'un des rares metteurs en scène à constater une crise du répertoire dont il identifiait l'origine dans la crise du *genre*, faiblesse principale du drame national.

Selon lui, le processus théâtral était ralenti par des « substituts de nouveaux genres » ; les pièces contemporaines correspondaient à des « modèles

émasculés ». Ses critiques les plus acerbes s'expriment dans un article intitulé « Sur le répertoire », qui répète pratiquement un autre texte, demeuré dans les archives, intitulé de manière plus explicite « La maladie du genre » (Ivi: 19).

Les classiques constituaient le fondement du concept de construction d'un théâtre juif, au départ c'étaient à travers eux que les acteurs regardaient le monde, le spectateur, leurs propres capacités. Ce sont les mises en scène des classiques nationaux qui sont devenues les réalisations les plus marquantes du GOSET, qui lui ont apporté une véritable renommée.

Pour le collectif du GOSET animé par des idées communes, le recours aux classiques nationaux comportait une signification indéniable. Les œuvres de Cholem Aleïkhem et Peretz¹⁰ avaient une autorité incontestée et ont permis de cimenter une communauté spirituelle, à un moment où les racines des événements théâtraux les plus puissants semblaient germer sur une base purement ethnique — ainsi *Le Roi Lear* ou *Le Prince Reuveni* de Dovid Bergel'son¹¹, malheureusement inachevé, *Richard III* de Shakespeare, *Les Espagnols* de Lermontov. Cette attention aux classiques a été récompensée par un succès colossal auprès du public.

Aujourd'hui, les spectacles basés sur Cholem Aleïkhem, Mendele-Moïkher-Sforim¹² sont généralement associés à ces chefs-d'œuvre du GOSET que sont *Le Roi Lear* et *Freilekhs*. Le début de la période Mixoëls a été marqué par une certaine neutralité envers les expériences dans le domaine du patrimoine national, mais avec le tour de vis idéologique et l'édification du réalisme socialiste, le

théâtre a été catégoriquement 'invité' à changer de répertoire.

Au départ, la littérature nationale classique eut du mal à s'imposer dans le jeune théâtre juif. Le succès véritable arriva en 1921 avec le spectacle *Soirée Cholem Aleïkhem*¹³. Lorsque Mixoëls arriva à la direction du théâtre, c'est le nom de l'écrivain qui devint son repère fondamental : sur les quarante-deux spectacles qu'il a mis en scène, cinq l'ont été d'après les œuvres de son classique préféré¹⁴.

Dans l'univers spirituel de Mixoëls, dans sa vision théâtrale du monde, la littérature classique s'est vu attribuer un rôle majeur en tant que socle du répertoire et base pour l'élaboration de techniques artistiques. C'est dans la littérature classique que le théâtre a trouvé la plus grande concordance entre son désir de faire revivre la culture nationale, de renouveler l'orchestration des motifs d'anthologie et de créer un théâtre de résonance universelle. Travailler avec des textes classiques exigeait des acteurs une grande culture, une flexibilité intellectuelle et un goût raffiné. Ici, le mérite de Mixoëls, de ses conférences, cours, conversations, explications se révéla inestimable. Toute la troupe participait à l'analyse des textes. Les connaissances approfondies de Mixoëls et Zuskin¹⁵, le raisonnement analytique de Dobrušin¹⁶, qui a rejoint la troupe en tant que dramaturge-metteur en scène, l'échange de points de vue entre les acteurs de tous âges, depuis les plus âgés jusqu'à ceux qui étaient frais émoulus de l'école de théâtre — tous ces éléments ont joué un rôle capital dans la formation d'une école théâtrale spécifique au GOSET.

Pour *La Sorcière* de A. Gol'dfaden¹⁷, on

sait que l'ensemble de la mise en scène se fondait sur le jeu virtuose du duo d'acteurs Mixoëls – Zuskin. Les critiques ont perçu dans le spectacle des échos de la voix du bouffon juif et l'inspiration de l'épopée folklorique qui avaient nourri Gol'dfaden, lui-même (Mixoëls 1981: 539). Le Théâtre de chambre juif, en se tournant en 1922 vers le texte de Gol'dfaden, relança l'écrivain qu'il rappela à l'attention du public. Quant au théâtre lui-même, « dans *La Sorcière*, il a révélé ses possibilités, mettant en avant la joie des comédiens libérés » (*Ibidem*).

Cependant, vers la fin des années 1920, la direction du Parti exigea des théâtres une modernité absolue sous toutes ses formes. Comme on le sait, les références classiques furent évincées du canon de l'art soviétique, phénomène qui déborde le cadre de la scène nationale. Le répertoire de tous les théâtres fut nivelé, ce qui confirme selon nous le fait que les attaques contre le GOSET n'étaient pas dirigées contre sa dimension nationale, mais visaient son idéologie artistique. Les décisions de la conférence du Parti sur les questions théâtrales de 1927 et la résolution du collège du NARKOMPROS à la suite du rapport du Comité du répertoire d'État (1930) exigèrent une approche critique des classiques et un réexamen de leur présence sur la scène.

Ces décrets ne commencèrent à être pleinement mis en œuvre que dans les années 1930. Comme l'indiquent les documents officiels, à partir de 1932, la politique du répertoire du Parti s'avance déjà « au-delà du contrôle habituel »¹⁸.

Dès 1935, Mixoëls a dû motiver son appétence pour les classiques par le manque de pièces contemporaines.

Ce n'est pas un hasard si, après une



recherche difficile et peu fructueuse de textes contemporains, recherche ayant conduit le théâtre à un certain nombre de défaites artistiques sous la forme de spectacles franchement faibles et à une profonde déception du collectif, Mixoëls est revenu aux textes de Cholem Aleïkhem. C'est en eux que s'ancrent les idées théâtrales de Mixoëls en tant que metteur en scène ; la plongée organique au cœur même des œuvres de Cholem Aleïkhem a également inspiré les plus hautes interprétations de Mixoëls l'acteur, au-delà du répertoire des classiques nationaux.

Pour comprendre le rôle de Cholem Aleïkhem dans la formation de l'école de théâtre de Mixoëls, il est nécessaire de se référer aux articles de ce dernier sur l'écrivain : « Tévié le Laitier », « À propos d'un héros de Cholem Aleïkhem », « Cholem Aleïkhem et ses images ». Mixoëls a maintenu ses références aux classiques nationaux et mondiaux en opposition aux directives officielles. Il a également insisté pour que le GOSET se tourne vers l'œuvre de Peretz. « Il est également indispensable de relire Peretz, il ne faut pas renoncer à un écrivain qui, grâce à son énorme talent, a senti les forces colossales qui se cachent dans le peuple », écrivait-il en 1938, une année guère propice à la défense des classiques ! (RGALI, 2693, 1, 40: 18)

Dans le même temps, le rôle de Tévié le laitier est extrêmement important pour la cristallisation de la composante « mise en scène » dans le système de Mixoëls. Toute la troupe a célébré le succès de ce spectacle qui a été perçu, selon V. Zuskin, comme le manifeste artistique du théâtre, l'aboutissement de vingt années de travail d'une équipe de personnes réunies par les mêmes idées : « Ce succès

n'est pas inattendu, mais le résultat de tout le processus de développement de notre théâtre » (RGALI, 2307, 2, 349: 31). *Tévié* marque l'avènement de Mixoëls en tant que metteur en scène. Les principes du style artistique du GOSET y sont enfin fixés, dans le contexte de son propre « réalisme émotionnel » (Ivi: 38), qui conserve la convention, le masque, le geste expressif. « Cholem Aleïkhem est le point de départ de l'interprétation plastique de Mixoëls de tous les classiques juifs, que nous avons découverte sur la scène du GOSET de Moscou » (Mixoëls, 1981 : 350). C'est ce qu'écrivait P. Markish¹⁹, qui a su deviner la deuxième fonction — implicite — des classiques dans le modèle théâtral de Mixoëls : « Les textes des classiques juifs ont donné la possibilité ... de travailler uniquement avec le sous-texte » (Ivi: 356). Lors de la discussion, les acteurs qui jouaient avec Mixoëls ont reconnu le caractère magistral de son travail et la valeur de manifeste de ce spectacle. *Tévié* a dévoilé le visage du GOSET et de son système — a souligné Fabrikant, dont l'opinion était partagée par Štejmman, Finkel'kraut, Lur'e, Dymnik et d'autres artistes partageant les mêmes idées.

Mais en dépit du succès des productions de classiques et de pièces sur le passé historique des Juifs, la tempête se rapprochait du théâtre. Les accusations sont parfaitement connues d'après les documents du Parti.

Où sont les personnages juifs héroïques ? Pourquoi ignore-t-on sur la scène les personnages issus de la réalité soviétique, aussi remarquables que les héros des classiques juifs ? Où sont les pièces contemporaines ? Dans la bouche des fonctionnaires qui s'exprimaient dans les articles et les critiques, les

thèmes étaient jugés mesquins, bourgeois, et le théâtre devait réfuter ces reproches non pas tant par le jeu des acteurs, mais lors des fréquentes discussions sur les spectacles et les répétitions.

Le théâtre juif avait-t-il besoin de son propre *Ljubov' Jarovaja*²⁰ ? Mixoëls et sa troupe ne pouvaient affirmer ouvertement l'échec de leurs efforts pour moderniser artificiellement le répertoire. La recherche sur le drame contemporain avait bien lieu. Dans ses lettres, lors des répétitions, dans ses articles, ses conférences, Mixoëls mène une quête obstinée du matériau dramatique moderne, sans lequel, il le savait, son théâtre était condamné.

Une section littéraire fut créée au théâtre, dans l'objectif de constituer un répertoire (RGALI, 2693, 1, 204).

Il était impossible de justifier l'absence d'un héros contemporain. Et des spectacles tels que *Le Spets*, *Le Bruissement de la forêt*, ont été franchement des échecs. Mixoëls l'a compris et a évoqué trois spectacles infructueux sur le thème de la guerre. Dans l'article « Nos problèmes », il se fixe pour but la construction d'un répertoire moderne, car au GOSET ce dernier était rare et « peu artistique ». Le metteur en scène observe de manière significative que la durée de vie des pièces classiques était de dix à quinze ans, tandis que les pièces soviétiques quittaient rapidement le répertoire.

En dépit des reproches de formalisme qui lui étaient adressés, Mixoëls comme acteur et metteur en scène n'a jamais renoncé à effectuer des recherches formelles dans le domaine scénique et a toujours insisté sur l'importance de la forme dans l'image globale du spectacle.

En particulier, Mixoëls incluait dans ses procédés plastiques les célèbres gestes conventionnels et symboliques que les fonctionnaires théâtraux considéraient comme des éléments formalistes. Pendant toute son activité, il a défendu le rôle du geste, justifiant et développant sa théorie.

Dans l'entreprise culturelle de Mixoëls, nous notons un intérêt pour la création d'une forme théâtrale synthétique. Malheureusement, l'interprétation de ce concept dans son esthétique reste unilatérale. « Par « synthétique », Mixoëls entendait un théâtre dans lequel l'imagerie surgit selon les lois de l'imagerie poétique ... », — écrit Svetlana Murza dans l'article déjà cité (Murza 1999: 50).

C'est ici qu'il est risqué de limiter le bagage théorique de Mixoëls aux documents publiés. En plus de l'article bien connu « Où commence le vol d'un oiseau? », le développement du concept de théâtre synthétique peut être retracé dans les discours de Mixoëls devant des collègues, ainsi que dans d'autres sources archivistiques. Par art synthétique, il comprenait un genre de théâtre qui réunissait sur sa palette l'art musical et « verbal » — un art qu'on pourrait de nos jours nommer 'polyphonique'. Constatant la poussée réussie des genres musicaux au GOSET, Mixoëls fixe la tâche suivante au genre « conversationnel », c'est-à-dire aux performances dramatiques. Évoquant le chemin vers le réalisme dans le grand spectacle musical, il souligne que « les questions de méthode et de genre ne peuvent être résolues de manière élémentaire et plate ... ». Suit cette précision : « Nous recherchons un genre issu de la nature du matériau dramatique



concret » (*Iskusstvo i kul'tura v sovetskom sojuze*, 1938).

Du point de vue des perspectives s'offrant au GOSET, cette diversité des genres paraissait beaucoup plus problématique. Encore une fois, la raison en était la faiblesse du répertoire existant, ainsi que la complexité des tâches d'interprétation. Le développement des orientations dramatiques au sein du GOSET était perçu par le metteur en scène comme difficile.

« Le genre conversationnel est le plus complexe, il nécessite beaucoup d'intimité entre la scène et le spectateur », a fait valoir Mixoëls, avertissant que son théâtre ne faisait que se rapprocher de la résolution de ce problème (*Sovetskoe iskusstvo* 1939: 36).



Fig. 2 Photo de scène. Solomon Mixoëls dans le rôle du Roi Lear. GOSET, Moscou. 1935

L'esthétique du GOSET a inclus l'héritage

classique comme orientation principale, comprenant ce dernier au sens large et pas seulement 'juif'. Les références à ce spectacle magistral qu'a été *Le Roi Lear* sont superflues en raison du très grand nombre de travaux qui y ont été consacrés. Il est nécessaire toutefois de mentionner les spectacles qui ont été des échecs pour diverses raisons, comme par exemple le célèbre *Prince Reuveni* de Dovid Bergel'son et *Les Espagnols* de Mixail Lermontov. Ces spectacles ont donné lieu à un travail intense et scrupuleux : soigneusement et consciencieusement préparé, chacun d'eux aurait pu devenir un événement de la vie culturelle du pays. Ils sont importants pour notre sujet car ils éclairent l'approche méthodologique des productions de classiques nationaux chez Mixoëls. Pour lui, la priorité était la représentation de la vie humaine, l'incarnation du personnage, indépendamment de sa nationalité, laquelle se voyait attribuer un rôle plutôt formel. Insistant sur la nécessité d'étudier en profondeur les textes classiques dans le contexte de la culture et du style nationaux, Mixoëls a déclaré dans « Conversations sur le travail sur *Soulamith* et *Tévié le laitier* : « Cela devrait sonner tellement juif que cela en devienne international. Tellement concret que cela devienne abstrait » (RGALI, 2307, 2, 344: 14). Les acteurs étaient frappés de voir à quel point Mixoëls parvenait à faire de Tévié un personnage universel : « Solomon Mikhaïlovitch a tellement réhaussé ce personnage qu'il dépasse l'image du héros national et acquiert des traits humains universels », a déclaré l'actrice Šmaenok lors d'une discussion le 8 décembre 1938 (RGALI, 2307, 2, 349: 6). Comme l'ont noté de

nombreux chercheurs, le national non seulement n'était pas recherché en tant que tel, mais revêtait une dimension ironique.

Selon A. M. Borščagovskij, « Mixoèls est entré par effraction dans la culture mondiale » (Phonogramme). Il a rassemblé en lui-même la personnalité de l'Ancien, du chef spirituel et du brillant novateur théâtral, d'un artiste partageant avec son peuple le même système sanguin. Pour comprendre son véritable rôle dans le développement de l'art mondial, il est important de prendre en compte la thèse selon laquelle le GOSET était voué à disparaître. La démythologisation de la perception publique du théâtre aide à comprendre qu'il était condamné. C'est son système esthétique original — phénomène de l'avant-garde prolongée — qui constitue la véritable raison de la fermeture du GOSET.

Bibliographie

Documents d'archives :

RGALI, F. 2307. Op. 1., Ed. xr. 344.

RGALI, F. 2307. Op. 2., Ed. xr. 343 (« Réunion »).

RGALI, F. 2307, Op. 2, Ed. xr. 349 (Transcription de la discussion de la pièce *Le Laitier Tévié*).

RGALI, F. 2693, Op. 2., Ed. xr. 1.

RGALI, F. 2693, Op. 1, Ed. xr. 40.

RGALI, F. 2693, Op.1. Ed. xr. 204 (Projet de règlement sur la partie littéraire du GOSET).

Phonogramme (archives de l'auteur).

Documents et ouvrages publiés :

Iskusstvo i kul'tura v sovetskom sojuze

(L'art et la culture en Union soviétique), novembre 1938 (source en allemand).

Mixoèls, Solomon, *Stat'i, besedy, reči* (Articles, conversations, discours) Moskva 1981.

Murza S. *Akterskaja sistema Solomona Mixoèlsa* (Le système interprétatif de Solomon Mixoèls), *Solomon Mixoèls: Issledovanija, arxivy, bibliografija* [Solomon Mixoèls : Études, archives, bibliographie], Moskva 1999.

Répertoire du GOSET.

Šedrin, V. *Uravenenie GOSET-a : problemy istorii evrejskogo teatra v SSSR* (L'équation du GOSET : Problèmes de l'histoire du théâtre juif en URSS), p. 8. <http://www.patrimoinejuifhttp://www.jewishheritage.org/prep41.htm/http://www.jewish-heritage.org/prep41.htm/> (Lien inactif le 20/05/2022).

Sovetskoe iskusstvo (L'art soviétique), 1939, 16 avril.

Appendice

Répertoire du GOSET

1919

Les Aveugles de Mæterlinck

Le Péché de Sholem Asch

Amnon et Tamar de Sholem Asch

Le constructeur de Solomon Mixoèls

Urièl Akosta de Karl Guckov

1921

Soirée Cholem Aleïkhem

Les Agents de Cholem Aleïkhem

Mazel tov de Cholem Aleïkhem

Avant l'aube (*Pered rassvetom*) d'A. Vajter

Le Dieu de la vengeance (*Bog mesti*) de Sholem Asch

Urièl Akosta de Karl Guckov (2^e version)



Mystère-bouffe (Misterija-buff) de Vladimir Majakovskij

1922

La Sorcière (Koldun'ja) d'après Gol'dfaden. Adaptation d'Aleksej Granovskij

1923

Carnaval des masques juifs (Karnaval evrejskix masok) d'I. M. Dobrušin, A. D. Kušnirov et N. E. Ojslender.
200 000 d'après Cholem Aleïkhem.

1924

Trois petits grains de raisin juifs (Tri evrejskie izjuminki) d'I. M. Dobrušin et N. E. Ojslender.

1925

La Nuit sur le vieux marché (Noč' na starom rynke) d'I. L. Peretz
Le Docteur (Doktor) de Cholem Aleïkhem

1926

Le dixième commandement (Desjataja zapoved') d'après Gol'dfaden.
Adaptation d'I. M. Dobrušin
137 orphelinats (137 detskix domov) d'A. Wiewiórka (Vev'jurk)

1927 r.

Trouhadec de Jules Romains
Le Voyage de Benjamin III (Putešestvie Veniamina III) d'après Mendele Mocher-Sforim

1928

L'Homme de l'air (Čelovek vozduxa) d'après Cholem Aleïkhem

1929

Messieurs, la Cour (Sud idet) d'I. M. Dobrušin

1930

Le Sourd (Gluxoj) de D. R. Bergel'son

1931

La Terre (Zemlja) de Perec Markiš
Quatre jours [Julis] (Četyre dnja) de M. N. Daniël'

1932

Le Spets (Spec9 d'I. M. Dobrušin et I. M. Nusinov)

1933

Mesure de rigueur (Mera strogosti) de D. R. Bergel'son

1934

Le Millionnaire, le Dentiste et le Sans-le-sou (Millioner, Dantist i bednjak) d'Eugène Labiche

1935

Le Roi Lear (Korol' Lir) de Shakespeare

1936

Le Brigand Boïtré (Razbojnik Bojtre) de Moisej (Moše) Kul'bak

1937 r.

Soulamith (Sulamif') d'après Gol'dfaden
La Famille Ovadis (Sem'ja Ovadis) de Perec Markiš

1938 r.

Le Laitier Tévié (Tev'e-moločnik) d'après Cholem Aleïkhem

1939

Le Festin (Pir) de Perec Markiš

1940

Salomon Maïmon [Solomon Majmon] de M. N. Daniël'

1941

Les Étoiles filantes (Bluždajušćie zvezdy) d'après Cholem Aleïkhem

1943

Moukanna (Mukanna) de Xamid Alimdžan

Khamza (Xamza) de K. Jašen et A. Umari

1945

Freilekhs (Frejlexc) de Z. Šneer

1946

Le Bruissement de la forêt (Les šumjat) d'A. Brat et G. Lin'kov

¹ Solomon Mixoëls (de son vrai nom, Vovsi) (1890 – 1948), acteur, metteur en scène et directeur de théâtre juif soviétique, directeur du GOSET de

Moscou de 1929 à sa mort, président du Comité antifasciste juif qui joua un rôle important au cours de la Seconde Guerre mondiale. Assassiné sur ordre de Staline en 1948. (NdT)

² Aleksej Granovskij (de son vrai nom, Abram Mixajlovič Azarx) (1890 – 1937), metteur en scène de théâtre et de cinéma juif soviétique, fondateur et premier directeur du GOSET de Moscou. Il émigre en France en 1928 à l'occasion d'une tournée à Paris. (NdT)

³ Le *Habimah* ['Scène' en hébreu] est un théâtre juif en langue hébraïque, fondé en 1913 par Naum Cemax dans les marges de l'empire russe, dans la ville polonaise de Belostok/ Białystok. Ce théâtre, d'abord amateur, devient professionnel à Wilno et se fixe à Moscou. Sa mise en scène du spectacle *Entre deux mondes* (*Le Dibbouk*), de Semen An-skij en 1922 est considérée aujourd'hui comme l'un des dix plus grands spectacles du XX^e siècle. (NdT)

⁴ Une base de données a été créée à la Bibliothèque nationale des arts (RGI), avec un index bibliographique d'un volume de 1200 sources.

⁵ Voir le Répertoire du GOSET en APPENDICE. *Le Brigand Boïtré est une pièce de Moisej (Moše) Solomonovič Kul'bak* (1896 – 1937), un poète, romancier et dramaturge juif soviétique, membre de l'Union des écrivains biélorusses, victime des Grandes Purges. (NdT)

⁶ Aleksandr Tyšler (1898 – 1980), peintre et décorateur de théâtre juif soviétique, célèbre pour ses travaux sur les pièces de Shakespeare. (NdT)

⁷ Il existe des témoignages circonstanciés sur le mimétisme forcé de Mixoëls. En règle générale, ce sont des souvenirs publiés ces dernières années. (Il est maintenant douteux que nous recevions des preuves documentaires plus directes des vraies convictions de « Solomon le Sage »). Dans les mémoires de M. Rol'nikaita *Èto bylo potom* (C'était après), dans les chapitres « L'arrivée de Mixoëls » et « La mort de Mixoëls », l'écrivain raconte la perplexité des anciens prisonniers du ghetto de Vilnius, lorsque Mixoëls, après avoir pendant la nuit « avalé deux cahiers de souvenirs du ghetto » et emporté à Moscou la fin de ce journal tragique, avait inopinément « conseillé à l'auteur de ne pas espérer pouvoir être publié ». La phrase « nous ne devrions pas ressasser le passé et construire plutôt une nouvelle vie » intrigua son entourage qui comprit que si Mixoëls conseillait « de ne pas rouvrir les blessures, mais de construire une

nouvelle vie », cela signifiait que « quelque chose [n'allait] pas » (*Neva*, 2000, n. 7, p. 26-27).

⁸ Au cours de la controverse, les principaux acteurs ont cherché à renforcer la position de leur théâtre. Veniamin Zuskin et Solomon Mixoëls ont demandé aux autorités d'être attentives et équitables. Dans un débat avec Bojarskij, ils ont attiré l'attention sur les attaques de la *Pravda* qui, selon Mixoëls, tentait d'assigner le théâtre juif à résidence (allusion à la « zone de résidence » (*čerta osedlosti*) instaurée par le gouvernement tsariste afin de limiter l'implantation des Juifs aux territoires périphériques de l'Empire russe, NdT). Le directeur du théâtre a défendu le principe d'égalité avec les autres troupes. Dans ces années-là, peu de gens pouvaient porter des accusations ouvertes contre la *Pravda*. Mixoëls l'a fait: « Pourquoi se souviennent-ils du théâtre juif quand ils veulent dire quelque chose d'offensant ! » s'indignait-il (RGALI, 2307, 2, 343 « Réunion »: 44).

⁹ NARKOMPROS: Commissariat du peuple à l'instruction.

¹⁰ Isaac Leib-Peretz (en polonais, Izaak Lejb Perek, 1852 – 1915). Écrivain classique juif, de langue yiddish, né dans la voïvodie de Lublin, dans l'empire russe. (NdT)

¹¹ Dovid ou David Rafailovič Bergel'son (1884 – 1952), écrivain juif soviétique qui vécut à Berlin et rentra en Union soviétique après l'arrivée d'Hitler au pouvoir. Ses drames (*Le Prince Reouveni*, 1946) et ses romans expriment les espoirs et les désillusions du peuple juif et de la révolution russe (*Justice*, 1929). Membre du Comité antifasciste juif, il meurt fusillé lors de la campagne contre le 'cosmopolitisme'. (NdT)

¹² Mendele Moïkher-Sforim (de son vrai nom Cholem Yankev Abramovitch, en russe Solomon Moisevič Abramovič, 1836 – 1917), écrivain juif russe, considéré comme un des fondateurs de la littérature hébraïque moderne. Il écrit d'abord en hébreu, puis passe au yiddish, la langue vernaculaire des ghettos. (NdT)

¹³ Cholem Aleïkhem (en russe Šolom-Alejxem, de son vrai nom Solomon Naumovič Rabinovič, 1859 – 1916), écrivain juif ukrainien, émigré aux États-Unis en 1914. Écrit principalement en yiddish, langue des ghettos qu'il contribue à populariser comme « langue nationale du peuple juif ». (NdT)

¹⁴ Voir le Répertoire du GOSET.

¹⁵ Veniamin L'vovič Zuskin (1899 – 1952). Acteur de théâtre et de cinéma juif soviétique. Membre de la troupe du GOSET dès sa création et directeur artistique en 1948. Membre du Comité antifasciste juif, il est arrêté en 1948 et fusillé quatre ans plus tard. (NdT)

¹⁶ Iexezkel' Moiseevič Dobrušin (1883 – 1953). Critique, poète, dramaturge, traducteur juif soviétique de langue yiddish. (NdT)

¹⁷ Abram Gol'dfaden (1840 – 1908), surnommé le « Shakespeare juif », est un dramaturge et metteur en scène russo-roumain, auteur d'une soixantaine de pièces, fondateur du répertoire dramatique en langue yiddish et du premier théâtre jouant dans cette langue. (NdT)

¹⁸ « Reconnaissant le rôle positif du répertoire classique dans l'éducation culturelle générale du spectateur ouvrier, le Collège du Commissariat du Peuple à l'Instruction estime que l'orientation des théâtres principalement vers le répertoire classique les éloigne du processus de développement de la dramaturgie prolétarienne et pour cette raison commence donc à jouer un rôle réactionnaire... » (p. 5). « Les fondements de cette politique consistent dans la mise en œuvre suivie et résolue de la subordination du théâtre aux intérêts de la politique actuelle et de la construction socialiste, et dans la lutte impitoyable contre les tendances et les influences bourgeoises et anti-parti qui pénètrent dans la dramaturgie soviétique. » (*Index du répertoire*, 2, 1932: 3)

¹⁹ Perec Davidovič Markiš (1895 – 1952). Poète, romancier et dramaturge juif soviétique. Membre du Comité antifasciste juif, il meurt fusillé lors de la campagne contre le 'cosmopolitisme'. (NdT)

²⁰ *Ljubov' Jarovaja*, pièce de Konstantin Trenev mise en scène par Ivan Efremov au Grand théâtre dramatique (Bol'šoj dramatičeskij teatr) de Leningrad en 1951. Le spectacle connut un immense succès et fut adapté au cinéma. L'action se déroule en Crimée pendant la Guerre civile. L'héroïne est une institutrice qui fait fusiller son mari pour des raisons idéologiques. (NdT)

Роль художника П.П. Бенькова в становлении сценографии татарского театра (1910-1920-е годы)

Rauza Sultanova

Театральное творчество художника Павла Петровича Бенькова (1872–1949) представляет на учный интерес, как своей исторической значительностью, так и художественной ценностью. П. П. Беньков – живописец, педагог, заслуженный деятель искусств Узбекской ССР (1939).

Окончил Казанскую художественную школу (1901), Высшее художественное училище АХ (мастерская Д. Н. Кардовского) с правом на заграничную командировку (1906). Занимался в частной академии Жульена в Париже, работал в Испании, Италии (1906 – 1908). В 1909 году был удостоен звания художника. Преподавал в Казанской художественной школе (1909 – 1918, 1922 – 1929). Работал художником-декоратором в театрах Казани (1913 – 1-я пол. 1928 г.), а также Иркутска и Омска (1919 – 1921).

Обращение автора данной статьи к творчеству П. Бенькова в театре неслучайно. Назрела потребность проанализировать накопившийся большой, порой противоречивый, но очень интересный материал, с которым даже основная масса искусствоведов слабо знакома, а если знакома, то фрагментарно. Изучение творческого

наследия одного из первых профессиональных художников татарского театра дает возможность понять сегодняшние процессы в театре, который большое внимание уделяет классике, обращается к своему прошлому.

В результате углубления в поставленную проблему удалось значительно расширить и обогатить представление о татарском театре в начале XX века, ввести в оборот новые архивные документы, представить разные точки зрения дискуссионного характера. Это позволило сочетать собственно искусствоведческий анализ явлений и процессов в творчестве П. Бенькова с более широким и глубоким исследованием историко-культурного фона, обусловившего их возникновение. Помимо этих аспектов научной новизны, в статье рассмотрены полемические аспекты, связанные с драматургическим материалом и зрительским восприятием постановок, в которых принимал участие П. Беньков. Это исследование также способствует более глубокому представлению о сущности сложных театральных процессов в многомерном культурном пространстве Татарстана.

Театральная деятельность живописца П. Бенькова незаслуженно мало изучена, хотя занимает значительную



часть его творчества (около 15 лет). Имеющаяся литература в основном посвящена анализу его живописи. В энциклопедических изданиях, справочниках констатируются лишь общеизвестные факты из его биографии, связанные с театром. Эти сведения в основном касаются его деятельности в Казанском оперном театре. Вне поля зрения исследователей остается значительный пласт источников, связанных с татарским театром. Это мемуарная литература, архивные документы театров, частные архивы. Из визуальных источников ценным материалом служат фотографии спектаклей, а также костюмы и аксессуары, сохранившиеся в музеях. В восстановлении спектаклей, оформленных художником, нам помогли театральные афиши и каталоги выставок. Нам важно было отметить связь между живописью Бенькова и его театральной практикой, влияние живописных принципов на театр.

Режиссеры татарского театра на этапе становления стремились раскрывать в первую очередь литературно-драматическую и историческую сюжетную основу спектакля. Поэтому некоторые представления о том, как шел спектакль, дают авторские ремарки, в которых тщательным образом описываются место действия и костюмные образы. Наша задача – обобщить, систематизировать, проанализировать все разрозненные факты и сведения, реконструировать основные спектакли и на их основе выявить особенности творческого метода художника.

П.П. Беньков определил один из главных путей развития татарского

театра: реализм в театрально-декорационном искусстве. Как отмечает С.М. Червонная:

в театральное искусство Беньков принес свой колористический дар, свой вкус к «солнечной» живописи, свою любовь к пейзажу. В его станковой и театральной живописи было много общего, некоторые мотивы из картин и пейзажей переходили на сцену. [...] Беньков поднял в Казани авторитет художника театра. Из его биографии известно, что ему аплодировали, вызывали на сцену, когда в театре шли спектакли в его декорациях [...]. Первым в Казани перешел от создания дежурных декораций к творческой разработке эскизов, к созданию произведений театральной живописи, рассчитанных на определенный спектакль (Червонная 1987: 230).

В 1913 – 1917 годы в Казанском оперном театре он оформил спектакли *Аида* Дж. Верди, *Кармен* Ж. Бизе, *Руслан и Людмила* М. Глинки...» (Ivi: 230). Оперный театр сгорел в 1918 году. В пожаре погибли и декорации. Лишь в программе к опере *Аида*, шедшей 16 декабря 1916 года (Беньков 1981: 24), воспроизводится эскиз декорации к первому акту с изображением Сфинкса и пирамиды Хеопса. Нами обнаружено фото этого эскиза в архиве П. Бенькова в Музее изобразительных искусств Республики Татарстан (Архив П. Бенькова, д. 92, л. 7).

Он относился к плеяде театральных художников, сложившихся к началу XX столетия в России, которые сочетали в себе «талантливость, профессионализм и мастерство живописца, художественную образованность и интеллигентность» (Власова 1985: 13).

Исследователи творчества Бенькова отмечают, что он с детства любил театр.

Еще будучи учащимся Казанской художественной школы, выкраивал деньги из скудных средств на посещение новых спектаклей и мечтал о воплощении на сцене своего понимания художественного решения той или иной оперы или драмы (Беньков 1981: 24). Страсть к театру не прошла и в годы учебы в Академии художеств, которые совпали с периодом расцвета русской театральной живописи в начале XX-го столетия, когда господствующую роль играли художники «Мира искусства». Неслучайны в его творчестве элементы эстетизма, стремление к поиску чистых театральных форм, тяготение к музыкальному театру, в котором наиболее сильно выражено эмоциональное и образное начало. Думается, что творческая атмосфера художественной жизни, царившая в те годы в Петербурге, определенно повлияла на молодого художника. Тем не менее, будучи последовательным реалистом, он был привязан к «внешней правде», как и его учитель Д. Кардовский.

Первое упоминание о сотрудничестве Бенькова с татарским драматическим театром относится к 1916 году: Г. Кариев привлек его к работе над декорациями *Ревизора* Н. Гоголя в постановке А. Загорского (Усманова 1965: 73).

Для раннего творчества П. Бенькова характерно следование традициям Московского художественного театра, где работал художник В. Симов.

В 1917 году, когда труппа «Сайяр» была на гастролях в Москве, Беньков специально знакомился со сценической практикой столичных театров. В итоге декорации мхатовского спектакля *Вишневый сад* А. Чехова были

воспроизведены с абсолютной точностью (Анастасьев А. и др. (Eds.) 1966: 348). Прошел всего один спектакль. Рецензий в местной печати не было. Единственное сообщение – анонс дан в газете «Кояш» (Махмутов, Илялова, Гыйззат 1988: 354). Факт обращения к самой зрелой пьесе Чехова современный театровед Н. Игламов расценивает «как наивысшую ступень развития дореволюционного татарского театра» (Игламов 2009: 91). Художественное оформление живописцем Беньковым свидетельствует также об определенной творческой зрелости театра и о качественном прорыве в постановочной культуре. Цитирование столичного спектакля в контексте исторического времени выглядит не как банальное заимствование, а как творческое освоение эстетических принципов МХАТ-а.

Как профессионал Беньков осознавал необходимость большей самостоятельности художника в создании образа спектакля, что проявилось в его театральной деятельности в последующие годы. К тому же в 1922 году театр получил постоянное помещение, что расширило возможности театрального художника. В постановках спектакля *Адашкан кыз* (*Заблудшая девушка*) впервые на татарской сцене появляется поворотный круг (афиша от 13 ноября 1927 г. из НМ РТ), а в спектакле *Хусаин Мирза* (1927) были использованы прожекторы (афиша из музея им. С. Сайдашева).

Репертуар татарского театра того периода способствовал тому, что в едином реалистическом русле сосуществовали и спектакли с точной



разработкой психологии сценических образов, бытовой детализацией (*Галиябану, Угасшие звезды*), а также героико-романтического характера – с повышенной патетикой с использованием выразительных средств мелодрамы (*Тахир и Зухра, Хан кызы*) (Илялова 1985: 35).

Б. Урманче запомнилось «прекрасное оформление, выполненное для татарских спектаклей (*Тахир и Зухра, Галиябану*), некоторые декорации, написанные с большим проникновением в содержание пьесы. Как сейчас вижу декорации татарского дворика – дворика Галиябану – с типичными нашими тесовыми воротами, написанные очень мягко» (Беньков 1981: 172). Здесь речь идет о постановке Г. Кариева в 1918 году *Галиябану* М. Файзи, первой музыкальной драмы на татарской сцене с использованием народных танцев, посвященной бенефису артистки А. Синяевой. Неизвестный автор в краткой рецензии в журнале «Аң» сообщает, что здесь большое внимание было уделено обстановке татарского дома, костюму Галиябану, а также звуко-шумовому оформлению спектакля, расширяющему границы сценического пространства (крик петухов на утренней заре, мычание коров и бляние овец возвращающегося стада, скрип телеги) (Тинчурин 1923: 38). Постановщики не ограничились теми национальными костюмами и атрибутами быта, которые имелись в театре, а специально ездили в деревню Атна, чтобы привезти костюмы и предметы быта, вышитые в национальном стиле (Саттарова 1982: 109).

Театральное творчество Бенькова – во

многом порождение его времени. После Октябрьской революции руководство татарского театра ещё больше осознает необходимость профессионального оформления спектаклей. Об этом свидетельствует объявление о конкурсе на лучшую театральную декорацию. Здесь речь идет об оформлении трагедии *Альмансор* Гейне, включенной в конкурс вместо ранее объявленной трагедии *Гамлет* Шекспира.

Конкурс проводился 20 сентября 1921 года в помещении Государственных художественных мастерских (ныне Казанское художественное училище им. Н. Фешина), на котором были представлены эскизы художников: Семинкова, Щербакова, Белькова (Бенькова – С.Р.), Мехильсона, Никитина, Сверчкова и др. Газета «Известия ТатЦИКа» сообщала, что «ввиду задания ИНО разработать эскиз в особом восточном стиле, этот конкурс вызывает к себе большой интерес» («Известия» 15. 09. 1921). В нем пока участвовали лишь русские художники, в том числе и Беньков¹. Кроме того он делал ещё и макеты. В 1927 году на юбилейной выставке искусства народов СССР в Москве, а затем на выставке театрально-декорационного искусства 1917 – 1927 гг. в Ленинграде он участвовал со своими эскизами декораций, макетами к постановке *Тахир и Зухра, Галиябану, Голубая шаль* (два макета), *Инд кызы* (*Индианка*) (Никифоров 1987: 26). К сожалению, эти работы не сохранились.

Беньков обогатил татарское декорационное искусство подлинно профессиональными произведениями, внес в него высокую живописную культуру, позволяющую разворачивать на сцене широкие панорамные

пейзажи. В этой связи нужно отметить одну из интересных работ – декорации романтической трагедии *Тахир и Зухра* Ф. Бурнаша (1921). Сохранившиеся в архиве А. Айдарской фотографии этой постановки дают представление об особенностях художественного решения сценического пространства и облика персонажей (Fig. 1 e 2).



Fig. 1 Photo. Scènes du spectacle *Tahir et Zuxra*. F. Burnaş. Archives d'A. Ajdarskaja (Kazan).



Fig. 2 Photo. Хан-Зайни Султанов. Ханча-Гул'сум Болгарская. Centre de l'héritage culturel littéraire et musical G. Ibragimo.

В первом акте образ сказочного Востока художник создал средствами темпераментной, сверхинтенсивной живописи и мощными массивами театральной архитектуры. Масштабная, красочно-эмоциональная композиция хорошо подходила для осуществления замысла режиссера К. Тинчурин, стремившегося создавать на татарской сцене динамичные, яркие спектакли, где много музыки, пластики, танцев и различных трюков (Тинчурин 1923). Впечатление восточной узорчатости достигалось включением в общую ткань мавританской архитектуры орнаментальных надписей на арабском языке (в стиле «сульс») на фризе арки и настенных панно-медальонов в убранстве экстерьера. В орнаменте преобладали цветочно-растительные мотивы татарской народной вышивки (завитки, трилистники, тюльпаны), кое-где переходившие в стилизованный «звериный стиль». Судя по фото, все превращалось в сверкающий арабеск, возносящийся над сценой, где человеческие фигуры также образуют некую динамическую систему более крупных арабесков. При этом жесты рук «вторили» архитектурным деталям. Нужно отметить еще одну особенность: расположение актеров на сцене напоминало классический ритм фресок художников раннего Возрождения (Мазаччо, Джотто), где все элементы подчинены общему композиционному центру. И в то же время ритм архитектурных деталей (сводов, колонн) и «изолированность» смыслового центра, чтение сюжета справа налево дают повод говорить о том, что Беньков в композиционном построении отталкивался от традиций восточной миниатюры, что соответствует также



канонам восприятия арабописьменного текста в татарской книге.

В других сценах мы видим, как художник мастерски использует принцип панорамы – реальное пространство переднего плана с реальным объемным предметным миром органически переходит в пространство, изображенное на заднике. Кусты деревьев, цветы, глыбы камней у озера создают иллюзию живого пейзажа, а каменные стены на фоне силуэтов дворцов и башен в окружении гор – ощущение настоящей архитектуры.

Здесь привлекает возможность обыгрывания сценической площадки за счет использования лестницы, как компонента, позволяющего разворачивать пространство на разных уровнях, а не только на уровне планшета. «Лестничные мизансцены выразительны, в большей степени способны создавать напряжение и внимание публики» (Зингерман 2003: 59).

Впечатляет сцена казни Тахира с беспокойно тревожащим источником света (в ремарках: на высоких подсвечниках горят свечи; свет от горящего костра падает на персонажей). На авансцене тело, покрытое полотнищем. Зухра, с распущенными волосами, без головного убора, со страхом приближается к возлюбленному. Рядом с телом стоит палач, держа в одной руке отрубленную голову, в другой – сверкающую секиру. По-восточному ярко были наряды персонажей. Об этом свидетельствуют сохранившиеся сценические костюмы, находящиеся в различных фондах, фотографии. На одной из фотографий мы видим танцовщиц, одетых в легкие

туники, шаровары. Прозрачные воздушные ткани, концертные туфли носят балетный характер. Сказочные образы, позы и жесты эмоциональны и живы.

В костюмерной театра имени Г. Камала хранится костюм хана из черного бархата, богато украшенный аппликацией из белых розеток, расшитых золотными нитями с зелеными вкраплениями ручной работы в технике глади. По краю костюм декорирован золотой каймой с зигзагообразным узором. В те годы существовала практика применения для нужд театра изъятых церковного имущества, в том числе и роскошного облачения священнослужителей². Надо полагать, что при изготовлении костюма хана (Fig. 2) были использованы крупные узоры дорогой ткани из подобной коллекции. Он и сегодня имеет добротный вид, хотя не раз использовался в разных спектаклях восточного характера.

Костюм Зухры (А. Синяева) из собрания Национального музея РТ также подчеркнуто театрален, богато украшен декоративными элементами. Яркая розовая накидка искусно декорирована. Бросается в глаза детальная проработка: безупречная вышивка, качественный шов, блестящая фактура аксессуаров гармонично сочетается с атласной тканью. Её сапоги из розового бархата украшены цветочным орнаментом золотыми нитями в восточном стиле. Диадема из металла, имитирующего золото и серебро, напоминает распустившийся цветок, который инкрустирован розовым, сиреневым, синим стеклярусом и бирюзой. На металлической поверхности нанесены растительные узоры в технике чеканки.

Черно-белые фотографии не дают представления о колористическом строе спектакля. Но косвенные свидетельства – подробные описания внешности персонажей в ремарках создают более точный образ среды, позволяя нам представить зрелище во всем богатстве красок. Так, на фото Тахир (Г. Айдарский) выглядит очень нарядно, как описан в ремарках: пестрые сапоги на ногах с заправленными широкими шароварами, в вышитой атласной рубаше (красная), в длинном вышитом камзоле, на голове «такья», украшенная жемчугом и перьями, венчающая длинные кудрявые волосы, на поясе богато инкрустированная сабля.

Также ярко, красочно Беньков оформил музыкальную драму К. Тинчурина *Голубая шаль*. Здесь он мастерски сочетал объемные предметы с живописными задниками, достигая цельной выразительной среды, активно участвующей в раскрытии содержания спектакля, премьера которого состоялась в здании Большого театра им. А.В. Луначарского, где дирижировал сам С. Сайдашев.

Оформление Беньковым спектакля, где главную роль исполнил К. Тинчурин, несмотря на различные отзывы критики, было воспринято восторженно, и оно в будущем стало основой для дальнейших интерпретаций. Ф. Саллави в своей статье писал, что «декорации академика Бенькова интересны и выдержаны» (Саллави 1926: 28 декабря). История любви шахтера Булата и сироты Майсары, против воли выданной четвертой женой замуж за старого ишана, разыгрывалась на фоне деревенского пейзажа, воссозданного с

большой художественной достоверностью. «Когда открывался занавес, перед зрителем представала, вся в зелени, старая татарская деревня» (Гиззат 1967: 459).

Для первого акта с этнографической точностью был смонтирован двор Зиганши, дяди Майсары. Справа из-за кулис второго плана «проглядывало» крыльцо недавно выстроенного дома. Слева на первом плане стоял журавль глубокого колодца. На авансцене высокий забор, сделанный из досок, возле которого лежали сложенные бревна. Они наполовину закрывали вход через глухие ворота. Через сценографию подчеркивались внутренняя связь, родство мышления и образа жизни ишана и Зиганши: детали оформления – крыльцо дома, высокий забор, глухие ворота – отличаются лишь размерами.

Принцип жизненной достоверности, этнографической точности был соблюден и в решении костюмов: молодежь и крестьяне были в холщовых брюках и в лаптях, в традиционных национальных костюмах (Саллави 1926: 28 декабря). Но художник, учитывая музыкальную природу спектакля, тяготеющего к поэтическому, активно использовал в оформлении подлинных костюмов роспись тканей, что выражалось в стремлении уйти от натурализма в сторону театральной условности.

Бенькову как театральному художнику помогал весь предшествующий опыт живописца. Он глубоко и внимательно изучал типажи из жизни татар. Широко известны его портреты (*Писатель Г. Ибрагимов, Татарин-рабочий, Татарин-старьевщик, Молодая пряжа, Обрученная невеста*), о которых

П. Дульский писал: «Во всех этих работах везде сквозит тщательное изучение природы, вдумчивая штудировка этнографической стороны и увлечение художника краеведческой темой» (Дульский 1929: 6). Надо полагать, что Беньков, как в живописи, так и в театрально-декорационном искусстве использовал так называемый «фольклорный цвет», т.е. цвет любимых в народе тканей, вышивок, предметов быта, не нарушая при этом цельности и гармоничности колористического решения сценического пространства, что не оставляло впечатления пестроты. В музее театра им. Г. Камала сохранились две фотографии 1928 года, запечатлевшие декорацию и участников спектакля *За стенами старой Казани* М. Зайтова (Fig. 3), выпускной постановки Татарского театрального техникума под руководством артиста МХАТ Н.А. Шульги.



Fig. 3 Photo N. Zasyrkin. Participants du spectacle *Derrière les murs du vieux Kazan*. M. Zaitov. Décors de P. Benkov. 3 mai 1928. Théâtre Galiassgar Kamala (Kazan)

Наши предположения о том, что эти декорации выполнены Беньковым, подтвердились архивными документами историка театра И. Ингвара. В его альбоме (1924 – 1928 гг.) имеется афиша этого спектакля и

фотографии декорации 3 акта: живописный задник с изображением реалистического пейзажа с березовой рощей и простирающимся вдаль озером, который является фоном для действия. Здесь деревья с кроной и растительность образуют подобие кулис. Листья деревьев, заполняющие верхнюю часть композиции, напоминают поднятый занавес.

В 4 акте видны ханские покои, большую часть которых занимает ковер с изображением огромного стилизованного тюльпана в центре (Татарский театральный техникум: Ед. хр. 14701). С большой художественной достоверностью переданы стены Кремля, башня, более ярким цветом выделен купол мечети вдалеке.

Нужно отметить особенность пространственного решения художником: во всех сценах действие разворачивается не в глубину, а вдоль авансцены, которая приближает сценическое действие к зрителям, придавая ему особую выразительность. Строгая логика композиционного построения с четким разделением на планы, та же живописная манера, уверенные динамичные мазки на главном нарисованном заднике, характерные для его картин казанского периода. По утверждению критики, постановка известной легенды о последней царице Казанского ханства – Сююмбике лишена той псевдовосточной романтики, которой обычно начинались исторические пьесы репертуара татарского театра («Красная Татария» 1928: 6 мая).

Как вспоминала дочь художника, он с увлечением читал литературу историческую, географическую, поэзию Востока. Большую роль в приближении

Бенькова к Востоку сыграли семьи татарской интеллигенции: профессора И. Терегулова, активного организатора первых любительских театров и Восточного клуба в начале XX века, и драматурга Г. Камала. Прототипом известного портрета татарки (*Обрученная невеста*, Fig. 4) Бенькова послужила младшая дочь И. Терегулова Халима (Булатова), впоследствии известный музыковед (Камалетдинова 2015: 46).



Fig. 4 P. Benkov. *La Fiancée*. 1924 – 1928. Peinture huile sur toile. 120.5x100. Musée d'État d'Ouzbékistan (Tachkent).

В 1926-1927 годы в татарском театре учеником-помощником Бенькова работал сын Галиастара Камала Анас Камал³, который в 1927 – 1929 гг. учился в Казанском объединенном художественно-театральном техникуме у Б.И. Урманче и А.Н. Кашаева. Как пишет А. Камал, «фактически Бенькову не с кем было работать. Был один горепомощник, пьянчуга... Беньков умел поднимать дух молодым, подмечал

даже маленькие успехи» (Беньков 1981: 100). Особенно доверял молодому художнику, когда нужно было оформлять спектакли в восточно-татарском стиле. Так, А. Камалу пришлось писать декорации ханских дворцов, украшенных восточным орнаментом. На стенах дворцовых помещений он писал золотом или серебром изречения из Корана.

Новый театральный сезон 1927 года открывается постановкой трагедии турецкого поэта и драматурга Абдулхака Хамида *Һинд кызы* (*Индианка*). Пресса отметила «чрезвычайно удачное художественное оформление спектакля. Художник Беньков еще раз показал, что он мастерски справляется с восточными декорациями» («Красная Татария» 1927: 30 октября). Были созданы яркие декорации в сочных, насыщенных тонах. Богатая красочная природа призвана была оттенить тяжелую жизнь эксплуатируемого народа.

В этой и других постановках режиссера Г. Девишева художник добивался использования национальных мотивов в декорационном оформлении (*Заблудшая девушка*, *Хусаин Мирза* Ф. Бурнаша). Г. Девишева, ученика Е.Б. Вахтангова, определяли как режиссера, владевшего высокой изобразительной культурой: «Он, как никто другой, обладал тонким чутьем краски и света» (Саллави 1926: 23 ноября). Девишев сам не раз оформлял спектакли. Его макеты экспонировались на IV выставке татарской Ассоциации художников России в 1925 году в Казани и на юбилейной выставке «Искусство народов СССР» в Москве (Арсланов 1996: 28). Он ценил красоту линий и композиционную стройность, в его



спектаклях осязимо стремление к созданию колористичных живописных пятен. Это, безусловно, соединялось с изобразительными принципами Бенькова: режиссер и художник по-своему дополняли друг друга. Композиционная упорядоченность, свой цветовой ритм, «движение» красок, стремление выделить с их помощью основное и главное, строгая внутренняя логика цветового настроения неизменно присутствуют и в живописи Бенькова⁴.

Но вскоре татарский театр уже не удовлетворяют лишь живописно-объемные декорации. На страницах татарской печати все чаще появляются публикации, пропагандирующие реалистически-конструктивистское решение спектаклей (Мөхсинов 1930). В казанском художественном мире все больше звучит голос деятелей «левого фронта», начинают преобладать идеи футуризма и кубизма. На фоне грандиозного успеха стремительной, яркой, экспрессивной постановки *Мистерии-буфф* В. Маяковского в оформлении К. Чеботарева (реж. Б. Симолин) художественное решение этого же спектакля П. Беньковым (реж. З. Славянова) в Большом драматическом театре (сезон 1923 – 1924) воспринималось как «что-то очень благообразное, но скучное, бесцветное» (Ингвар 1992: 168). Крайне негативно высказывался об этом спектакле К. Чеботарев:

Большая сцена, режет глаз своей пустой достоверностью плоскость пола. Так называемый воздух – голубая материя, гладко натянутая в глубине сцены и образующая крупные, случайные складки по бокам. На пустой сцене, ближе к правой стороне присутствует

натуральный глобус, огромный (не объемный, а плоскостной, скопированный из географического атласа, голубые океаны на нем обозначены и рыжие в крапинку материи), персонажи ходят мимо этого “опознавательного” знака, появляясь то из-за глобуса, то в разных местах из складок “воздуха” (Архив им. В.И. Качалова: Фонд КЭМСТ. Ед.хр. 14589, 3).

С иронией он описывает облик райских ангелов, напоминающих изображения на рождественских и пасхальных открытках: «[...] Их приторная миловидность засахарилась до пределов... надо думать, что немалое число зрителей увидев это “достижение” Академтеатра под сурдинку умилялось» (Ivi: 3-4). Позже К. Чеботарев писал: «для Славяновой, Бенькова и всего Казанского большого театра *Мистерия-буфф* была непонятным, принудительным, вынужденным ассортиментом, и вполне понятен провал этой постановки» (Архив им. В.И. Качалова: Фонд КЭМСТ, Ед. хр. 14357, 3). Причины неудач спектакля объясняет сама режиссер-постановщик З.М. Славянова.

Пьесу ставили режиссер (Славянова) и актеры, никогда не видевшие театра Мейерхольтца, находившиеся во власти приемов Художественного театра и Малого. И все-таки *Мистерию-буфф* выбрали сами, [...] увлекались больше патетикой, чем сатирой [...]. Но помню, ангелы были жутко гротесковы, черти имели грим политических врагов современности [...].

Прием первого спектакля у публики был хороший, но письма рабочих Алафузовского завода (было шпук пять) жутко противоречивы...Зрителя для такой пьесы и спектакля в Казани того времени не нашлось в большом

количестве. [...] Издали мне кажется, что мы ставили ее в плане социалистического реализма, не владея еще тогда этим термином, но, во всяком случае, ставили с увлечением (Архив им. В. И. Качалова; Ед. хр. 14599, 3).

Ради объективности нужно отметить, что в условиях того времени вполне объяснимы недоработки этого спектакля: в месяц ставились по 3-4 спектакля, на оформление отпускалось мало средств.

Тем не менее в театральной жизни Казани постановки *Мистерии-буфф*, по мнению А. Февральского, сыграли большую революционирующую роль (Февральский 1970: 256).

Однако потрясения, вызванные нападками со стороны «левых» молодых художников побудили П. Бенькова уйти из театра. Авангардные течения ему были чужды, и споры вокруг них оттолкнули его от театра, заставили в дальнейшем закрепить себя за станковой живописью. Об этом свидетельствует и дочь художника: «[...] реалистическое искусство отца не вызывало одобрения, и у него были частые столкновения с яркими представителями “нового направления” (Беньков 1981: 83). Беньков, критично относившийся к проявлениям левого искусства, не захотел (или не мог) включиться в условную современную трактовку постановки, а иной, кроме реалистической, она, по его мнению, быть не могла (*ibidem*). И неслучайно в 1922 году он стал членом только что созданной Ассоциации художников революционной России (ТатАХРР)⁵, «возглавлявшей борьбу за реалистическое искусство, понятное широким массам трудящихся и отражающее величие революционной

эпохи, созидательный труд и новый быт советских людей» (Чепелевская 1950: 11).

Вскоре Беньков уехал в Узбекистан (1929) и никогда больше не занимался оформлением театральных постановок. Возможно, если бы он продолжал работать в театре, то вписался бы в когорту живописцев-декораторов советской эпохи, так как вскоре прозвучал призыв о возврате к живописным традициям русского декорационного искусства.

П.П. Беньков вошел в историю татарского театра как первый профессиональный художник, утвердивший в театрально-декорационном искусстве живописное направление, во многом предопределив основные его тенденции развития в будущем (особенно в творчестве А. Тумашева). В этот период в афишах впервые стали указывать имя художника.

Повышенное чувство театральности, тяготение к декоративному началу, к «праздничности», яркому и насыщенному красками театру, объединяют Бенькова с художниками его поколения.

Перед нами театральный художник русской школы, воплотивший многие традиции декорационной культуры с её проникновением в стили различных эпох и культур. Условность его декораций заключается в стилизации «эзотики», любовании стилизованной эпохой.

Объемные решения спектаклей в основе своей шли от перспективной живописи старых мастеров, которая обогащена площадками планшета и многоплановостью сцены.

Какие бы спектакли он не оформлял



(бытовые этнографические, лирико-романтические, историко-героического характера), сценографические решения достигались им живописными принципами.

В татарском театре с его приходом утвердились чисто театральные технологии в пошиве костюмов (роспись, аппликация), активно начали использоваться театральные фактуры (бархат, золото), искусственные материалы в изготовлении аксессуаров. Происходит театрализация облика персонажей за счет использования характерного грима различными способами.

Bibliographie

Documents d'archives :

Архив П. Бенькова в Государственном музее изобразительных искусств Республики Татарстан. Ф.4. Оп.2.

Из письма К. Чеботарева Ингвару И. от 20 сентября 1968 г. // Архив Музея театра им. В.И. Качалова. Фонд КЭМСТ. Ед. хр. 14357. 8 с.

«Мистерия-буфф» в постановке Славяновой в Казанском Большом Академическом театре // Архив Музея театра им. В.И. Качалова. Фонд КЭМСТ. Ед. хр. 14589. 8 с.

Национальный архив Республики Татарстан. Ф. 3682.

Оп. 1. Ед. хр. 710. л. 117.

Письмо Славяновой З.М. Февральскому А.В. (о постановке «Мистерии-буфф» В. Маяковского) // Архив музея театра им. В.И. Качалова. Ед хр. 14599. 4 с.

Анастасьев, Аркадийи др. (Eds.), *История советского драматического театра: в 6-и т.*, Наука, Москва 1966.

Арсланов, Мехаметгали, *Татарское режиссерское искусство (1941 – 1956)*, Фикер, Казань 1996.

Беньков, Павел, *Переписка. Воспоминания /автор, составитель Марина Соколова*. Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма, Ташкент 1981.

Беньков, Павел Петрович. 1879 – 1949: [альбом] // Государственный музей Востока / автор-составитель М.Ю. Лещинская. М. 2009.

Власова, Раиса, *Русское театрально-декорационное искусство начала XX века. Наследие петербургских мастеров и проблема синтеза искусств: автореф. дисс...д.* Искусствоведения, Ленинград 1985.

Гиззат, Б., *Татарский театр // История советского драматического театра в 6-и т.* Т. 3, Наука, Москва 1967.

Дариус, Елена, *Деятельность одного из первых профессиональных художников Алтая А.Н. Борисова в области театрально-декорационного искусства // Исторические, философские, политические, юридические науки, культурология и искусствоведение. «Вопросы теории и практики», 2014. №3. ч. 2. С. 63-66.*

Дульский, П., *Искусство в Тат. республике за годы революции*, Казань, 1929.

За стенами старой Казани // «Красная Татария». – 1928. – 6 мая.

Зингерман, Борис, *Человек в меняющемся мире // Театр XX века: закономерности развития / отв. ред. Алексей Бартошевич, Индрик*, Москва 2003.

Игламов, Нияз, *Вишневый сад // 100 лет. Татарский государственный академический театр имени Галиасгара Камала: в 2-х т.*, Тат. кн. изд-во, Казань 2009.

- «Известия» ТатЦИКа 15.09.1921 / Архив музея театра им. Г. Камала. Ф. 4. № 196/497.
- Илялова, Ильтани, *Международные связи татарского театра*, Тат. кн. изд-во, Казань 1985.
- Ингвар И.Г., *Театральная мастерская КЭМСТ // Советское искусство 20-30-х годов*, Изд-во Казан. ун-та, Казань 1992.
- Камалетдинова, Роза, «Калши» яки бер расем тарихы. // «Сөембикә», 2015, № 5. Б. 46-48.
- Махмутов, Хануз - Илялова, Ильтани - Гыйззат, Байян, *Дооктябрьский татарский театр*, Тат. кн. изд-во, Казань 1988. (in Tatar language).
- Мөхсинов, З., *Татар дәүләт академия театры // Dekoratsiä – sähniä oformliniäläre*, Казан, 1930.
- М.П., *Һинд кызы*, «Кызыл Татарстан» 1927, 1 ноября.
- Никифоров, Борис, *Павел Петрович Беньков*, Сов. художник, Москва 1967.
- Открытие сезона в татарском академическом театре*, «Красная Татария», 1927, 30 октября.
- Саллави, Ф., *Балдызкай*, «Красная Татария», 1926, 23 ноября.
- Саллави, Ф., *Голубая шаль*, «Красная Татария», 1926, 28 декабря.
- Сагтарова, Н., *Сценография татарского театра // Сцена и время: сборник статей*, Казань, 1982.
- Славянова, З., *Рабоче-крестьянский театр*, Казань, 1921.
- Татарский театральный техникум*, Музей театра им. В. Н. Качалова, Ед. хр.14701.
- Театр вә музыка. Бенефислар*, «Аң», 1918, № 2, С. 38 - 40.
- Тинчурин, К., *Хәзерге театрның рәвешен-формасын үзгәрттергә кирәк*, «Кызыл Татарстан», 1923, 11 ноябрь.

Усманова, Р., *Первые постановки произведений русской драматургии на сцене татарского театра // Казань в истории русской литературы*, Казань, 1965.

Февральский, Александр, *Мистерия-буфф // В.В. Маяковский (материалы исследования)*, Гослитиздат, Москва 1970.

Чепелевская, Гертруда, *Павел Петрович Беньков*, Искусство, Москва 1950.

Червонная, Светлана, *Искусство Татарии*, Искусство, Москва 1987.

Notes

¹ Татарские художники (Ф. Тагиров, Б. Урманче, Г. Мусин) включаются в художественный процесс лишь в конце 1920-х годов.

² В одном из документов Музейной комиссии при Академическом центре Татнаркомпроса сообщается, что в октябре 1923 года гр. Воронцовой выданы «пригодные для нужд театра облачения из церковного имущества, хранящиеся в часовне памятника убиенных воинов» (Никифоров 1967:1).

³ Анас Галиаскарович Камалетдинов (1908 – 1978) – писатель, журналист, переводчик, режиссер, актер, художник театра, график.

⁴ Излюбленным художником приемом в ранних работах казанского периода было сопоставление цветового пятна с более или менее нейтральным в цветовом отношении фоном. Этот прием усиливает возможность выразительного использования цвета в картине, повышается его звонкость («Красная Татария» 1927, 30 октября: 38).

⁵ ТатАХРР (1923 – 1931). Татарское отделение «Ассоциации художников революционной России» создана по инициативе художников П.А. Радимова, В.В. Григорьева, участвующих в создании и российской ассоциации в 1922 г. Председателями ТатАХРР избирались Н.П. Христенко (1923), А.К. Лукоянов (1924), В.К. Тимофеев (1924 – 1925), И.А. Никитин (1926 – 1931). Во второй половине 1920-х гг. количество членов объединения доходило до 60 человек, было организовано 10 выставок.

Спектакль Ханума режиссёра Георгий Товстоногов как пример синтетического жанра

Nino Barkalaya

Спектакль *Ханума* был поставлен главным режиссером Большого драматического театра Георгием Товстоноговым (Fig. 1) по пьесе грузинского драматурга Авксентия Цагарели (1857-1902) в 1972 году. Впоследствии он стал настолько популярным, что в 1978 году была осуществлена его телевизионная версия, которая пользуется большим успехом и сегодня. Именно благодаря ей современный театральный зритель имеет возможность видеть игру актеров почти всей труппы знаменитого театра.

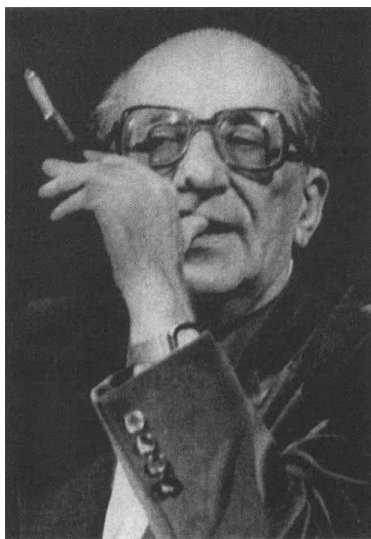


Fig. 1 Photo. Gueorgui Aleksandrovitch Tovstonogov (Tiflis 1915 - Leningrad 1989)

Действие пьесы *Ханума*, написанной в 1882 году грузинским драматургом Авксентием Цагарели (1857-1902) происходит в армянском квартале Тбилиси - Авлабаре. В пьесе рассказывается о жившем в 1860е годы старом разорившемся грузинском князе, у которого не осталось ничего, кроме титула. Он решает найти богатую невесту. Хитрая сваха Ханума хочет женить его на старой и некрасивой Гулико. Но другая сваха, Кабатс сватает ему молодую и богатую Сону, дочь армянского купца Микича, мечтающего о княжеском гербе. Сона же влюблена в бедного учителя музыки Коте. В итоге, Хануме удаётся сделать так, что молодые люди поженились. Литературная версия пьесы на русском языке для постановки БДТ была написана Борисом Рацером и Владимиром Константиновым.

Необходимо отметить, что жанр музыкальной комедии является довольно необычным для репертуара БДТ, который прославился прежде всего своими постановками русской и европейской классики - Шекспира, Чехова, Достоевского, Горького, Володина. Исключительность этого спектакля состоит не только в его жанре, но и в особенной атмосфере и

стилистике, связанной с Грузией конца 19 - начала 20 века, с неповторимыми образами старого Тбилиси. Именно в этом городе Георгий Товстоногов не только родился, прожив здесь первую половину жизни, но и сформировался как художник. Здесь он видел спектакли классиков грузинского театра Сандро Ахметели и Константина Марджанова (Коте Марджанишвили), посещал Тбилисскую оперу (мама режиссера была оперной певицей), видел подлинники картин Нико Пиросмани, Ладо Гудиашвили, Элене Ахвледiani и Ираклия Какабадзе. Грузинский язык, культура и фольклор были для него столь же родными, как и культура русской интеллигенции 19 века.

Его первые постановки были осуществлены в театрах Тбилиси - в Русском детском театре (ТЮЗ или Тбилисский русский театр юного зрителя, неподалёку от которого он жил) и в Русском театре имени А. С. Грибоедова. С этим городом связаны и трагедии в личной жизни режиссера - гибель отца в 1937 году в ходе сталинских репрессий и распад его первого брака с известной грузинской актрисой Саломе Канчели. По этим причинам постановка *Ханумы* много лет спустя в БДТ стала для него очень личной. Не случайно, что голос самого Товстоногова, читающего стихи поэта-романтика Григола Орбелиани, стал важнейшим компонентом спектакля. В своей монографии о Товстоногове, вышедшей в 2018 году Наталья Старосельская пишет:

Обратившись к классическому грузинскому водевилю сразу после *Ревизора*, Товстоногов еще раз

подчеркнул, что в комедии Гоголя он сознательно отказался от водевильности. Не потому что потерял вкус к подобным постановкам — потому что комедия Гоголя менее всего казалась ему водевилем в действительности начала 70-х годов XX века. Товстоноговские *Ревизор* и *Ханума* это как свет и тень, это две стороны одной медали. *Ревизору* режиссер отдал голос Иннокентия Смоктуновского во всем богатстве интонаций, от иронической ухмылки до почти рыдания. Действие *Ханумы* сопровождает голос самого Георгия Александровича — страстный, восторженный, с упоением читающий строки великой любви:

Только я глаза закрою —
предо мною ты встаешь!
Только я глаза открою —
над ресницами плывешь...
(Старосельская 2018: 129)¹.

Здесь автор книги обрисовывает обстоятельства возникновения спектакля *Ханума*: исторический контекст СССР 1970х годов — душных лет так называемого «застоя», противоположное *Хануме* решение *Ревизора* Гоголя как «некомедии и неводевиля», контраст между эмоционально взволнованной интонацией голоса Смоктуновского в *Ревизоре* и голосом Товстоногова в *Хануме* — страстным, но при этом отстранённым и величественным. Именно поэтический текст и голос Товстоногова кардинально меняют жанровый акцент *Ханумы*. Это уже не в чистом виде водевиль. Здесь наивная «сказка» соседствует с эпической «легендой», реальность с воспоминанием, юмор с грузинским рыцарской лирикой. И далее Старосельская уточняет:

Спектакль *Ханума* был полон не только яркого, безудержного веселья, но и светлой ностальгии по старому Тифлису — не тому, столетней давности, что запечатлен А. Цагарели, а тому, в котором рос Георгий Товстоногов: с Авлабаром, напоминающим тот самый базар, <...>; с протекающей поблизости шумной Курой; с криками веселых торговцев; с плавными, завораживающими движениями кинто, появляющихся между картинами; с легким грузинским акцентом и неповторимыми восточными интонациями, обогащающими речь каждого персонажа ... (Старосельская 2018: 130).

О жанровых особенностях спектакля историк русского театра Константин Рудницкий писал так:

Легкокрылая *Ханума* с готовностью предлагала повод для увлекательных вариаций в духе вахтанговской праздничной театральности, но, как видим, такая перспектива Товстоногова не прельстила. Широко распространенное восприятие театра как праздника вообще не в его вкусе, забавлять зрителей он не намерен. Тут — в серьезности, с которой Товстоногов задумывает и ведет спектакль, — содержится простое объяснение явного нежелания сворачивать на модную стезю шумного и бравурного мюзикла, к которой тоже вполне могла бы его склонить *Ханума*. В том-то и дело, что обе эти возможности, которые близко лежали, Товстоногов отверг... (Рудницкий 1990: 182).

Здесь критик подчеркивает, что спектакль на самом деле вовсе не комедийный, а скорее серьезный. Комедия или старый водевиль — лишь его видимая оболочка. Товстоногов уходит от всех штампов, которые возникли бы в результате подражания театральному фарсу в духе Евгения

Вахтангова или современному мюзиклу. В этой связи требования, которые возникли у режиссера к актерской игре, художественному оформлению спектакля и особенно к музыке, были совершенно беспрецедентными. Они требовали колоссального внутреннего диапазона в плане амплуа, позволяющего смешивать множество красок, свойственных самым разным и даже противоположным жанрам.



Fig. 2 Photo de scène. *Khanouma* (Xanuma) de A. Cagareli. Mise en scène de G. Tovstogonov. 1972. Bol'shoj dramatičeskij teatr. Leningrad.

Интересно, что кроме самого режиссера, композитора Гии Канчели и художника Иосифа Сумбаташвили, ни один из создателей *Ханумы* или артистов не были выходцами из Грузии. Однако атмосфера и характеры спектакля кажутся абсолютно аутентичными. Данный факт делает его совершенно уникальным. Вопрос состоит в том, каким образом этого удалось достичь, не впадая ни в какие штампы. На наш взгляд, Товстоногов пришел к совершенно другому решению пьесы. Для этой пьесы он придумал свой отдельный жанр, который можно определить как синтетический

спектакль в духе старинной мистерии, состоящей из цикла картин-миниатюр.

Дело в том, что ко времени постановки в БДТ *Ханума* шла на сцене уже около 100 лет. Спектакль имел очень насыщенную историю постановок, которую Товстоногов прекрасно знал с самого детства. Этому способствовал тот факт, что комедии с самого начала сопутствовал огромный успех. Эта пьеса является одной из самых важных в истории грузинского театра. С течением времени были также созданы не менее значимые версии пьесы и в других жанрах - в опере и в кинематографе, как в немом, так и в звуковом. При этом неизменным оставалось одно - огромное значение музыки и художественной сценографии. Коротко расскажем о некоторых из них, поскольку в спектакле Товстоногова есть некоторые приемы, использованные до того как в театральных, так и в оперных и кинопостановках пьесы.

Драматург Авксентий Цагарели принадлежал к плеяде грузинской интеллигенции, на которую оказали глубокое влияние идеи русского демократического (так называемого «народного») движения. Именно по этой причине его ещё при жизни называли «грузинским Островским» и «Королем грузинской комедии». Он внёс в грузинский драматический театр экзистенциальный реализм характеров грузинских национальных типов. В своих пьесах драматург иронизирует над консервативными привычками патриархальной Грузии. В пьесе социальная сатира сочетается с динамичным быстрым темпом действия и остро

обрисованными человеческими характерами. Именно по этой причине в постановках пьесы всегда преобладал гротескный элемент. Из-за обилия песен и танцев в ней смешалась стилистика русской водевиля и грузинской народной комедии, близкой по смыслу к итальянской комедии dell' arte. Но в дальнейших постановках пьесы лирический элемент был скорее отодвинут на второй план.

Действие оперы *Кето и Коте* композитора Виктора Долидзе (1890-1933) переносится из 1860х годов уже в 1980е годы 19 века. Премьера состоялась в Тбилисском оперном театре 11 декабря 1919 года. Это первая грузинская комическая опера. На протяжении многих десятилетий она с успехом шла на оперных сценах СССР, где была поставлена более чем в 20 театрах и в странах Восточной Европы: Чехословакии, Польши, Венгрии и Болгарии. Успеху оперы содействовал ясный комедийный сюжет, острая сатира и легко запоминающаяся музыка.

В опере наряду с реалистически обрисованными комическими образами параллельно развивается лирическая сюжетная линия.

Долидзе использовал в своей опере некоторые старинные формы и интонационный язык грузинского городского фольклора, Разговорные диалоги и речитативы-ариозо связывают между собой законченные музыкальные номера - арии, ансамбли и песни в куплетной форме.

Однако в музыке очевидно влияние и итальянской оперы *bel canto*, имеющей в Грузии очень давние традиции - ещё с конца 18 века. Здесь

достаточно вспомнить книгу Александра Дюма *Кавказ*, где он рассказывает о своём посещении Тбилисского оперного театра, основанного в столице Грузии в 1851 году.

Либретто было написано самим композитором. По этой причине оно нуждалось в профессиональной литературной обработке, которую осуществил знаток истории и жизни Тбилиси 19 века, известный поэт Иосеб Гришашвили.

Его перу принадлежат также текст знаменитых куплетов «кинто» (грузинские трубадуры) Сико и Сако. Примечательно, что в сравнении с оригинальной пьесой Цагарели, композитор усилил комедийную линию: вместо одного кинто он ввёл двоих, сделал образ свахи ещё более гротескным, а также противопоставил каждому комическому персонажу его антипода - нищему князю - богатого купца, фольклорным свахам и кинто - юных влюблённых интеллигентов Кето и Коте. Таким образом палитра ещё больше обогатилась социальными портретами.

Опера принесла широкую известность молодому композитору Виктору Долидзе. Благодаря музыкальным озарениям, театральности и развитой сценической драматургии она по праву снискала себе репутацию национального шедевра в жанре комической оперы. Стилистически опера основана на сплаве грузинского городского фольклора с приемами и жанрами итальянской оперы-буффа, что отразилось на эффектных музыкальных образах и мелодиях, ставших практически народными. У постановок оперы сложилась

собственная история. Первый серьёзный успех за границами Грузии опера имела на знаменитой Декаде грузинской литературы и искусства в Москве и Ленинграде в 1937 году.

Не меньший интерес представляют собой и две киноверсии пьесы Цагарели. В 1926 году ученик Константина Марджанова режиссёр Александр Цуцунава снял по мотивам пьесы художественный фильм *Ханума*. Это один из признанных шедевров грузинского немого кинематографа. В 1981 году к 100 летию режиссера фильм был восстановлен. Оригинальную музыку к восстановленной версии написал композитор Важа Азарашвили.



Fig. 3 Photo de scène. *Khanouma* (Ханума) de A. Cagareli. Mise en scène de G. Tovstogonov. 1972. Bol'shoj dramatičeskij teatr. Leningrad.

А в 1948 году режиссёры Вахтанг Таблиашвили и Шалва Гедеванишвили сняли уже музыкальную комедию *Кето и Коте* по мотивам пьесы *Ханума* Цагарели и оперы Долидзе. Музыка к фильму написал тогда выпускник знаменитого класса Николая Мясковского в Московской консерватории, Арчил Кереселидзе (1912-1971). В неё вошли переработанные им мелодии и

отдельные номера из оперы. Но по большей части в фильме звучит уже новая, сочинённая Кереселидзе музыка, поскольку сценарий и законы кинематографа потребовали совершенно иных принципов построения и монтажа музыкального материала.

Одним из самых впечатляющих элементов киноверсии являются танцевальные номера, поставленные выдающимся грузинским хореографом Ильей Сухишвили², который до того создал танцы и к опере Долидзе. Стилистика и настроение этого фильма очень напоминает знаменитый кинофильм Жюльена Дювилле *Большой вальс* 1938 года, популярность которого в послевоенном СССР была колоссальной.

В 1968 году в Театре имени Шота Руставели в Тбилиси была осуществлена одна из самых ярких театральных постановок *Ханумы*. Как нетрудно заметить, она непосредственно предшествовала постановке Товстоногова. На самом деле, у этих двух постановок много общего. В Грузии спектакль был поставлен театральным «внуком» Товстоногова – грузинским режиссёром Робертом Стуруа. Дело в том, что Товстоногов в 1940-е годы создал при Тбилисском театральном институте, где он преподавал, театральную студию, заложив тем самым основу своей школы. Его учениками тогда были в будущем самые известные режиссёры и актёры театра и кино Грузии: Михаил Туманишвили, Тенгиз Абуладзе, Медея Чахава, Саломе Канчели (первая супруга Товстоногова), Эроси

Манджгаладзе и многие другие. Роберт Стуруа является как раз учеником одного из самых крупных театральных режиссёров Грузии и верного продолжателя сценического метода Товстоногова – Михаила Туманишвили. Кроме того, в этом спектакле главные роли – князя Пантиашвили и самой Ханумы играли ученики Товстоногова – Эроси Манджгаладзе и Саломе Канчели. Роль Микича исполнял гениальный грузинский актёр, исполнитель главных ролей в самых известных спектаклях Стуруа, в числе которых *Ричард Третий* Шекспира и *Кавказский меловой круг* Брехта – Рамаз Чхиквадзе. Этот спектакль во многом напоминал бенефис этих всеми любимых актёров, блестящая игра которых буквально завораживала. Именно для этой постановки были первоначально привлечены композитор Гия Канчели и балетмейстер Юрий Зарецкий, которые затем работали и в спектакле Товстоногова.

Вместе с тем, ни одна из мелодий оперы или кинофильма *Кето и Коте* не была заимствована или адаптирована композитором Канчели для спектаклей Стуруа и Товстоногова. Это уже совершенно другая музыка. Также, как и Товстоногов в режиссуре и драматургии, композитор идёт здесь совершенно иным путём. Он сохраняет лишь некоторые музыкальные формы: куплеты, арии, ансамбли, танцы. Но при внешней близости к оперным формам, он создаёт музыку на совершенно другом музыкально-интонационном материале. Правда, как и другие композиторы до него, он по-прежнему

обращается к национальному фольклору, но интерпретирует его по иному. Однако в отличие от *Кето* и *Коте* Долидзе, музыка Канчели не имеет ничего общего с итальянской оперой, и скорее значительно ближе к русскому театральному водевилю, огромную роль в котором играет городской романс. Если в музыке к спектаклю БДТ оперные аллюзии и возникают, то только в ироническом ключе. К примеру, таковой является сцена урока классического вокала и хороших манер в доме купца Микича, где под присмотром старой бабушки «репетируют» мнимый учитель музыки Коте и явно не обладающая вокальными способностями Сона, тогда как в опере партию главной героини (*Кето*) исполняет прекрасное колоратурное сопрано.

Вообще ирония и юмор играют в спектакле огромную роль, хотя временами это скорее чуть печальный, ностальгический юмор. Автор спектакля Георгий Товстоногов смотрит на недостатки персонажей пьесы скорее с любовью и пониманием. Здесь на первый план выходит лирическое начало. Возможно, то, что когда-то ранило или возмущало, сегодня вызывает только улыбку. Здесь он вновь возвращается в город своего детства, и одновременно прощается с ним, понимая, что этот мир ушёл навсегда. И музыка в полной мере отражает этот замысел. В ней много реминисценций, но нет ни одной точной цитаты из музыки прошлого.



Fig. 4 Photo de scène. *Khanouma* (Xanuma) de A. Cagareli. Mise en scène de G. Tovstogonov. 1972. Bol'shoj dramatičeskij teatr. Leningrad.

Метод Канчели в *Хануме* можно назвать музыкальной стилизацией с элементами не только старинного, но и современного ему тбилисского городского фольклора. Дело в том, что в 1960-е и 70-е годы грузинская музыка была чрезвычайно популярна не только в Грузии, но и во всем СССР. Это обстоятельство особенно заметно даже по интонации и мелодиям русских бардов послевоенного времени - Булата Окуджавы и Александра Галича, на стиль которых русский, цыганский и грузинский городской романс безусловно оказали огромное влияние. Этой интонации присуща, прежде всего, камерность и особая интимность. Важно подчеркнуть, что в музыке Канчели, даже когда речь идёт о танцевальных и ансамблевых номерах, эта камерность и интимность сохраняется. Здесь почти нет монументальных массовых сцен в духе оперы Долидзе или кинофильма 1948 года. Кроме того, в СССР 1970-х годов было чрезвычайно популярно творчество представителей грузинской эстрады, блестяще исполнявших романсы в современной интерпретации: певицы Нани

Брегвадзе и вокально-инструментального ансамбля «Орера», а также этно-джазовых ансамблей и солистов. В их творчестве, как и у Канчели, современное звучание соединялось с национальными традициями.

Интересный факт: первый вариант сценических декораций Сумбаташвили, похожих на «старый Тбилиси», режиссеру не понравился. Он предложил художнику сделать «фантазмагорию Пиросмани. Не быт, не географию, а фантазмагорию!». И именно в этих словах кроется ключ к замыслу Товстоногова.

Его не интересовало буквальное воспроизведение или подражание ни в тексте, ни в декорациях, ни тем более в музыке. Его спектакль - это произведение уникального жанра, где все компоненты - текст, музыка, декорации, хореография, и даже игра актеров - «не быт и не география», которые здесь, несомненно, присутствуют, но «фантазмагория» или свободная поэтическая фантазия на тему Грузии.

Действие пьесы у Товстоногова перенесено с 1860-х, как у Цагарели, уже на конец 19 века, приблизив его ко времени детства как самого режиссера, так и к времени юности его родителей. То есть, каждая новая постановка, включая оперу Долидзе, сдвигала действие пьесы примерно на 20 лет. По этой причине костюмы уже гораздо более современные, и представляют собой смешение национальных и европейских мотивов. Однако в европейские наряды одеты только юные влюблённые Коте и Сона. На цветовое решение декораций и костюмов несомненно повлияла

живопись Пиросмани и Гудиашвили, но не только. Цветовая гамма спектакля богата скрытыми метафорами из грузинских икон и фресок. Холодные цвета одежды княжеского семейства - серый, голубой, чёрный, причудливо сочетаются с яркими и насыщенными цветами семьи купеческой и людей из народа. На этом фоне выделяется красный цвет Ханумы. Очень важны образы так называемых кинто - своего рода городских менестрелей, характерная традиционная одежда, танец и пластика которых создают неповторимую ауру спектакля.

Классик грузинской литературы Илия Чавчавадзе (1837-1907) говорил о пьесах Цагарели как об изъятых из реальности живых картинах. Интересно, что именно таким восприятием проникнута и постановка Товстоногова.

Он также выстраивает спектакль в форме картин, что на самом деле даёт возможность очень широкой трактовки жанра. Прежде всего, эта «картинная» форма очень музыкальна. Она существует, к примеру, в опере. Благодаря этому свойству, действие оперного спектакля приобретает внутреннюю цикличность, где связь между картинами обусловлена не только сюжетом, но и сменой мизансцен с контрастным музыкальным материалом. Цикличность есть и в других музыкальных формах - в инструментальной и вокальной сюитах, к примеру, в цикле романсов. Тогда отдельные романсы-картины складываются в общую музыкальную мозаику, которая соединяется поэтическим текстом, как это

происходит, к примеру, в циклах Шуберта или Рахманинова. Именно так делает и Товстоногов, соединяя «картины»-сцены в спектакле выходами кинто, держащими в руках вывеску-название каждой следующей картины. Такой приём представления новых сцен через обозначение их названия использовался и в немом кинематографе.

Интересно, что вывески у Товстоногова сопровождаются картинами Пиросмани. Дело в том, что этот приём использовался в грузинском театре и кинематографе повсеместно, в частности, в знаменитой картине о жизни художника, поставленном кинорежиссером Георгием Шенгелая, вышедшей в 1969 году. Он связан также, что Пиросмани рисовал вывески для тифлисских духанов (уличных трактиров), часто за еду и стакан вина. Но смысл вывески не только в обозначении названия той или иной сцены. Выходы кинто с вывеской - это краткие музыкально-хореографические антракты, которые на самом деле являются поэтическими эпиграфами к сцене. Именно во время первого из таких антрактов Товстоногов читает стихи Орбелиани. Именно они определяют атмосферу, эмоциональный характер и красочный колорит каждой сцены. Особенно впечатляет в эти моменты музыка Канчели. Она одновременно почти архаичная и очень современная. В ней используются сочетание элементов древнего грузинского фольклора, джаза и новых композиторских техник 20 века. Отдельные же арии и ансамбли героев пьесы, как уже отмечалось, порождают ассоциации не с оперой, а с городским романсом и

старинным русским водевилем.



Fig. 5 Photo de scène. *Khanouma* (Ханума) de A. Sagareli. Mise en scène de G. Tovstogonov. 1972. Bol'shoj dramatičeskij teatr. Leningrad.

Однако важно понимать, что метод Товстоногова полностью ориентирован на раскрытие индивидуальности артистов его труппы. Ни один из его спектаклей, включая Хануму, невозможно повторить с другими актерами, что не раз отмечали многие критики. Все подчинялось тому главному, что он искал и чему служил в своём искусстве - гармонии и красоте слияния драматургии с актерским ансамблем. Когда-то юный Товстоногов ещё в Тбилиси испытал серьёзный творческий кризис и написал письмо боготворимому им Владимиру Немировичу-Данченко. Письмо, скорее всего, так и не было отправлено, но сохранился его черновик. Из письма Товстоногова Немировичу-Данченко:

Есть ряд хороших режиссеров в Москве, которые достигают очень многого в нахождении интересной, верной, соответствующей данному произведению формы. Эти режиссеры находят эту форму во всех компонентах спектакля — в оформлении, в музыке, в свете и так далее, но никогда не могут

обнаружить ее в актерском исполнении. Более того, эта интересная форма поглощает актера. Актер делается беспомощной куклой, выезжает на привычных приемах. Это происходит не потому, что эта интересная форма спектакля вообще не нужна. А это значит, что прежде всего эту форму нужно искать в актере, найти не просто жизненные приспособления, а такие жизненно важные приспособления, которые выражали бы данного автора, данную пьесу, ее отличительные особенности, потом уже подкрепить это общей формой, пластикой (Цит. Старосельская 2018: 32).

В момент написания этого письма (в 1941 году) сам Немирович-Данченко находился в эвакуации, в городе своей юности - Тбилиси. В книге о Товстоногове Наталья Старосельская рассказывает о следующем важном факте о пребывании Немировича-Данченко в столице Грузии:

23 декабря Владимир Иванович Немирович-Данченко прочитал в Театре Руставели лекцию, на которой Г. А. Товстоногов вполне мог присутствовать как преподаватель театрального института и главный режиссер Русского театра. В этой лекции патриарх сцены, в частности, говорил: «Какое бы ни было направление спектакля, форма спектакля, актер должен создавать живого человека, становиться им. Искренность до дна... Поэзия в искусстве — награда за честное и глубокое проникновение в правду» (Старосельская 2018: 30).



Fig. 6 Photo de scène. *Khanouma* (Ханума) de A. Cagareli. Mise en scène de G. Tovstogonov. 1972. Bol'shoj dramatičeskij teatr. Leningrad.

И именно этому принципу следовал на протяжении всей жизни Товстоногов.

Он создал особый тип поэтического театра, где, независимо от жанра пьесы, свойственная поэзии метафоричность, придавала содержанию происходящего на сцене несравненную глубину. И в этом он пользовался главным материалом - личностью актера, через возможности которого он раскрывал замысел драматурга. Этому служило абсолютно все компоненты спектакля: построение мизансцен, музыка, сценография, пластика, жест... Несомненно, это проявилось и в *Хануме*, где Поэзия во всех смыслах вышла на первый план. И ещё одна немаловажная деталь, возвращающая нас к мысли о «серьезности» спектакля Товстоногова. Представление о Грузии, как страны «светлой печали», даже при внешнем бьющем через край веселье, также происходит из русской поэтической традиции. В статье *Кое-что о грузинском искусстве* гениальный русский поэт 20 века Осип Мандельштам написал следующие строки:

«Я бы сказал, что в русской поэзии

есть свой грузинский миф, впервые провозглашенный Пушкиным, —

Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной»
(Мандельштам 1990: 261).

Эти слова вполне относятся и к поэтическому жанру *Ханумы* Цагарели - одного из великих спектаклей БДТ Георгия Товстоногова.



Fig. 7 Photo de scène. *Khanouma* (Ханума) de А. Sagareli. Mise en scène de G. Tovstogonov. 1972. Bol'shoj dramatičeskij teatr. Leningrad.

Appendice

Ханума Авксентий Цагарели
Постановка Г. Товстоногова
Большой драматический театр
Действующие лица и исполнители

Создатели спектакля

- Режиссёр-постановщик — Георгий Товстоногов
- Художник — Иосиф Сумбаташвили
- Режиссёр — И. Д. Рассомахин
- Композитор — Гия (Георгий) Канчели
- Балетмейстер — Юрий Зарецкий
- Русский текст и стихи В. Константинова и Бориса Рацера
- Ханума, *сваха* — Людмила Макарова
- Кабато, *сваха* — Валентина Ковель
- Князь Вано Пантиашвили — Владислав Стржкльчик
- Котэ, *племянник князя Вано Пантиашвили* — Геннадий Богачёв

- Текле, *сестра князя Вано Пантиашвили* — Мария Призван-Соколова-Тимотэ, *слуга князя Вано Пантиашвили* — Всеволод Кузнецов
- Микич Котрянец, *богатый купец* — Ефим Копелян, Вадим Медведев (в телевизионной версии), Борис Рыжкин
- Сона, *его дочь* — Елена Алексеева
- Акоп, *его приказчик* — Николай Трофимов
- Ануш, *мать Микича* — Ольга Дроздова, (в телевизионной версии) Марина Адачшевская
- Приятели князя в бане: Иван Пальму, Борис Лёскин
- Кинто: Леонид Неведомский, Георгий Штиль, Анатолий Гаричев, Валерий Караваев, Владимир Козлов, Юзеф Мироненко, Евгений Соляков, Людмила Сапожникова, Евгений Чудаков
- Кинто с бутылкой — Ирина Комарова

Создатели телеверсии

- Режиссёры: Георгий Товстоногов и Юрий Аксёнов
- Оператор: Дмитрий Долинин
- Художник: Римма Наринян
- В ролях: Макарова Л., Стржельчик В., Медведев В., Ковель В., Трофимов Н., Кузнецов В. (Тимотэ), Призван-Соколова М. (Текле), Адашевская М. (Ануш), Алексеева Е. (Сона), Богачев Г. (Котэ), Неведомский Л., Штиль Г. и другие

Киностудия «Ленфильм». Часть 1 и 2:

<https://www.youtube.com/watch?v=V6w204RjknM>
<https://www.youtube.com/watch?v=h4kpa0OUOyg>

Bibliographie

- Мандельштам, Осип. *Сочинения в двух томах*. Художественная литература, Москва 1990.
- Рудницкий, Константин. *Театральные сюжеты*, Искусство, Москва 1990.
- Старосельская, Наталья. *Георгий Александрович Товстоногов*. Молодая гвардия, Москва 2018.

Notes

1. Григол Орбелиани (1804-1883). *Мухамбази* (1861). Перевод Николая Заболоцкого.
2. Илья Сухишвили (1907-1985) – танцовщик и хореограф, основатель всемирно известного Ансамбля народного танца Грузии.

La référence impossible : étude des traces du jeu musical Meyerholdien au Brésil

Raquel Castro de Souza

«Chaque expérience est composée de traits seulement»
Geoffrey Bennington

Présence (ou absence) de Meyerhold au Brésil

Ce n'est pas une tâche facile que d'analyser le contexte brésilien en ce qui concerne l'influence des propositions de Vsévolod Meyerhold. Dans la communication « Meyerhold et le « corps » théâtral brésilien : présence ou absence ? », présenté au Symposium¹ « Meyerhold. La mise en scène dans le siècle » réalisé en l'an 2000, à Paris, la chercheuse brésilienne Arlete Cavaliere (2002) a affirmé que trois courants pouvaient être détectés par rapport à l'étude et à la diffusion de l'œuvre de Meyerhold au Brésil :

- 1- L'étude historique et théorico-esthétique, qui inclut la réflexion, la traduction et la diffusion de textes de et sur Meyerhold.
- 2- Les recherches pratiques dans le domaine du travail de l'acteur, qui englobent l'enseignement dans des universités et des écoles de théâtre, et aussi l'expérimentation des techniques meyerholdiennes par

des groupes théâtraux, tout particulièrement pour ce qui a trait à l'interprétation de l'acteur.

- 3- La création de spectacles théâtraux et la recherche de directeurs brésiliens marqués par les expériences scéniques de Meyerhold et des avant-gardes russes de façon générale.

Cependant, Arlete Cavaliere pondère :

Mais, nous pouvons dire que beaucoup de la théorie et de la pratique théâtrale meyerholdiennes sont arrivées de façon transversale, peut-être plus par la pratique que par la théorie, principalement par le biais de certains de ses, pour ainsi dire, « successeurs ». Le théâtre pauvre de Grotowski, l'anthropologie théâtrale de Eugênio Barba, le théâtre plastique-visuel de Bob Wilson, par exemple, se firent connaître au Brésil sous forme de spectacles, *workshops* et débats qui ont eu lieu dans les dernières décennies, avec la présence, très souvent, des directeurs eux-mêmes, dont les propositions et expériences ont été absorbées et incorporées à une forme et à une pensée théâtrales brésiliennes (Cavaliere 2002: 68).

Pour Cavaliere, parler de la présence de Meyerhold au Brésil, c'est-à-dire de la résonance de ses propositions esthétiques sur la scène brésilienne, « nous amène

immédiatement à un paradoxe qui est exprimé dans le questionnement formulé dans le titre même de son article : présence ou absence ? » (Ivi: 67).

Pourquoi absence ? À première vue, l'approximation - même dans le domaine de la spéculation théorique - de deux univers culturels apparemment si distants et avec des spécificités aussi marquantes comme celles de la Russie et du Brésil, peut sembler difficile. D'un autre côté, en ce qui concerne en particulier la présence, ou au moins, la diffusion de la théorie et de la pratique meyerholdiennes au Brésil, l'on peut peut-être dire, si nous prenons en compte, principalement, la pratique théâtrale brésilienne, qui il a eu entre nous, pendant des décennies, une certaine méconnaissance de Meyerhold - en vertu, en grande partie, de la vigueur d'une esthétique dite "Stanislavskijenne", qui d'ailleurs n'opère pas qu'en Russie, mais, de façon générale, dans le monde entier (Ivi: 67).

Cette situation a eu tendance à se modifier à partir de la fin des années 1970 et au début des années 1980, résultat, certainement, de profondes mutations qui ont eu lieu dans l'ex-Union Soviétique. Nonobstant, si la relativement récente possibilité d'accès aux archives soviétiques et à la diffusion de nouveaux matériaux et documents sur la pratique et la théorie théâtral meyerholdienne a favorisé dans divers pays, particulièrement en Europe et aux États-Unis, la traduction et publication de ses écrits, cela n'a pas été aussi rapide au Brésil. Cavaleire présente, en 2002, le panorama suivant :

Et ici, nous pouvons détecter une absence de plus : nous n'avons pas encore, en langue portugaise, une édition substantielle des écrits de Meyerhold et beaucoup de nos metteurs en scène, comédiens, professeurs et de connaisseurs de théâtre ont accédé à certains des textes diffusés en occident, par le

biais de traductions indirectes.

Cela ne signifie pas, cependant, que le mouvement théâtral brésilien des dernières décennies n'ait pas accompagné et absorbé, que ce soit du point de vue artistique ou de la réflexion théorique, les plus récentes recherches de l'esthétique théâtrale contemporaine, y compris en ce qui concerne le travail de Meyerhold. Dans le champ théorique et critique, par exemple, il faut mentionner l'énorme contribution de Jacó Guinsburg et de la maison d'Édition *Perspectiva* (Ivi: 72).

C'est justement sous l'orientation du professeur et éditeur Jacó Guinsburg² qu'une autre chercheuse et artiste brésilienne, Maria Thais Lima Santos, réalisa une grande partie de ses études sur le metteur en scène russe. En tant que chercheuse invitée au Centre de Recherche de l'œuvre de V. Meyerhold, de l'Institut Étatique d'Études de l'Art à Moscou, elle s'est consacrée au recensement des éditions russes, documents, articles de journaux et revues qui puissent élargir les signaux trouvés en occident, tout particulièrement sur la phase du Studio de la Rue Borondiskaia, entre 1913 et 1916. Maria Thais a traduit divers textes et articles, outre la traduction du livre *Sur le Théâtre* de Meyerhold, à partir de l'original russe et en la comparant avec l'édition française traduite par Béatrice Picon-Vallin.

À son tour, Picon-Vallin fut la directrice des recherches de maîtrise et de doctorat de Yedda Carvalho Chaves. Décédée en 2012, Yedda Chaves fut actrice et professeure à l'Université de São Paulo. Sa thèse, intitulée *Vsevolod Meyerhold: un parcours à travers les processus d'incorporation. Les traces d'un héritage* (2007), aborde tout particulièrement la biomécanique. Sa recherche a consisté à analyser les processus d'incorporation des



procédés artistiques de l'acteur meyerholdien par rapport, pour la première fois, aux neurosciences. L'étude expose l'élaboration de principes et le processus de la composition que Meyerhold apporte par le biais d'une approche aussi bien esthétique – en revisitant les formes authentique théâtrales – que scientifiques – en créant un dialogue direct et indirect avec les psychologues russes I. Sečenov, I. Pavlov, V. Bexterev et le psychologue américain W. James. La chercheuse a également examiné le mouvement biomécanique à partir de la ligne de transmission Kustov-Levinskij-Bogdanov.

Plus récemment, Diego Moschkovich (2012) a publié au Brésil, dans la maison d'édition Iluminuras, une autre traduction de *Sobre ou Teatro* ou *Do Teatro* directement du russe. Cependant, il existe des textes de Meyerhold qui n'ont pas encore été traduits au Brésil. Concernant les rencontres qui réunissent des artistes et des chercheurs de l'œuvre de Meyerhold au Brésil, j'ai cherché à retracer les séminaires, symposiums, colloques et autres événements, et j'en ai conclu que les initiatives ont été très ponctuelles dans les deux dernières décennies. Nonobstant, en 2010, deux importantes présences, celle de Aleksej Levinskij et d'Anatolij Vasil'ev, outre celles de six autres directeurs russes à l'Encontro Mundial d'Artes Cênicas, l'ECUM³, ont mis en exergue l'œuvre de Meyerhold, surtout la biomécanique avec l'atelier de A. Levinskij. L'événement a été organisé par Maria Thais Lima Santos, Béatrice Picon-Vallin et Jean-François Dusigne.

Je souligne également le « Séminaire International Eisenstein Meyerhold », organisé en 2015 par les chercheuses Flora Süssekind, Tânia Dias et Vanessa Teixeira

Oliveira, à l'Université de Rio de Janeiro, qui compta également sur la présence de Picon-Vallin.

En comparaison, il y a beaucoup plus d'événements autour de Stanislavskij réalisés dans des villes brésiliennes. Parmi les séminaires internationaux, je souligne « "Stanislavskij 150 anos", réalisé dans *São Paulo Escola de Teatro*, qui a débouché sur la publication du livre *Stanislavskij Revivido* (2014), avec la participation de la chercheuse française Marie-Christine Autant-Mathieu.

Pour revenir aux réflexions d'Arlete Cavaliere sur « l'absence » de Meyerhold au Brésil, la chercheuse affirme, cependant, qu'il y a des représentants importants qui dialoguent, bien que de façon oblique, non seulement avec les propositions esthétiques meyerholdiennes, mais avec tous les dédoublements théorico-pratiques que son expérience nous a légué :

Je pense ici en particulier au « théâtre essentiel » de Denise Stoklos⁴ et à la recherche et à la création théâtrale meyerholdiennes des actrices Maria Thais Lima Santos et Yedda Chaves. En ce qui concerne les expérimentations dans le champ de la mise en scène, il convient de rappeler, dans une perspective historique, le travail pionnier de Ziembinski⁵ (1908-1978) et aussi, plus récemment, les directions d'Antunes Filho, Beth Lopes, Gerald Thomas, Ulisses Cruz et Gabriel Vilela⁶ (Ivi: 73).

À partir de ces éléments, Cavaliere en vient alors à l'autre pôle de la réflexion que nous proposons ici : par où s'opère, de façon plus organique et profonde, la présence meyerholdienne au Brésil ? Elle affirme que si certaines contingences historico-politiques et culturelles ont déterminé, pendant de longues années, l'éloignement esthétique de Meyerhold au Brésil, « il est plus que temps maintenant

de percevoir ses connexions profondes avec un mode spécifique de l'expression artistique et culturelle brésiliennes ». Aussi, Cavaliere fait la synthèse de ce qui pour elle est la plus grande résonance du metteur en scène russe dans le théâtre brésilien : le grotesque, principe fondamental du théâtre de Meyerhold.

Il ne reste aucun doute sur le fait que le thème de la fête populaire, de l'atmosphère carnavalisée, du rire régénérateur, du corps révolutionnaire, offre dans le domaine de la culture et du théâtre brésiliens, d'innombrables possibilités pour une « plasmation artistique » selon les principes de l'esthétique grotesque de Meyerhold. Mais il convient de percevoir également, comme d'ailleurs le prétend le propre metteur en scène russe, que, sous-jacente à cette dense polyphonie informative plastique-visuelle, nuancée de contrastes inespérés et déconcertants qui forment beaucoup de nos spectacles actuels, viennent aussi montrer le ridicule et le sinistre d'une réalité et d'un univers tragicomiques qui sont devenus aliénés et la marque de notre temps [...].

Et ici, les leçons de Meyerhold par rapport à la fonction et au travail du comédien en tant qu'expression artistique, qui donnent une base à tout le phénomène théâtral, ont des dimensions dont les conséquences restent encore, dans une large mesure, insoupçonnées et trouvent dans la scène brésilienne un terrain fertile et propice, principalement en ce qui concerne la rupture absolue avec le naturalisme scénique défendu par le metteur en scène russe (Ivi: 74).

Ainsi, pour Cavaliere, les idées et la « praxis » théâtrale de Meyerhold présentent, dans le contexte brésilien, des virtualités dont la puissance est encore imprévisible. C'est ce mouvement que l'on cherche à faire dans cet article : retracer les espaces où cette puissance imprévue puisse *devenir* une réverbération du théâtre

de Meyerhold dans le théâtre brésilien contemporain.

Traits de Présence

La recherche des traits du jeu musical du théâtre de Meyerhold dans la scène contemporaine, particulièrement dans des créations et activités de formation théâtrale réalisées au Brésil, ont débouché sur la dissertation de maîtrise et la thèse de doctorat que j'ai effectué au Brésil à l'Université Fédérale de Minas Gerais. Ce sont ces résultats qui sont réunis dans le présent article.

Dans la thèse intitulée : *La référence impossible : traits du jeu musical meyerholdien*⁷ (2018), nous sommes partis du présupposé selon lequel il y a une incorporation des principes et des procédés musicaux développés par le metteur en scène russe du début du XX^e siècle dans le théâtre du XXI^e siècle et j'ai proposé un regard sur de filiation artistique sur l'histoire de cet héritage, en cherchant des *Références, Interférences ou Entrecroisements et Résonnances* entre Meyerhold et divers artistes de son époque et postérieurs à lui.

J'ai en outre présenté la possibilité de *Référence impossible ou d'influence par ricochet*, inspirée par l'idée de « trait », de Jacques Derrida – ce qui m'a permis de prendre en compte la « présence invisible » des idées de Meyerhold dans l'œuvre d'artiste qui ont développé des propositions qui partagent des similitudes sans qu'elles aient eu un contact direct avec ces idées et sans y avoir fait référence, dévoilant des faisceaux de contamination présupposés qui seraient restés implicites et occultes.

Cette recherche a impliqué l'analyse de la trajectoire d'artistes de la scène contemporaine brésilienne qui se

démarquent par le jeu musical dans la scène, y compris la metteuse en scène, pédagogue de théâtre et chercheuse Maria Thais Lima Santos – dont nous analysons et décrivons l'une de ses œuvres dans cet article.

L'opérateur méthodologique qui a soutenu le rapprochement entre ces artistes et le théâtre de Meyerhold fut le « panorama de principes et de procédés de jeu musical meyerholdien sur les plans du jeu, de la mise en scène et de la dramaturgie », travail analytique et descriptif développé dans ma dissertation⁸, avec le recensement et la classification de 19 principes et de 41 procédés de jeu musical développés par l'artiste russe. Il s'agit d'une proposition de délimitation des ressources et stratégies développés par Meyerhold dans lesquelles la musique opère en tant qu'élément constructif de la scène théâtrale – découpage sur lequel s'appuie, dans cette recherche, l'observation de la présence meyerholdienne dans le théâtre contemporain.

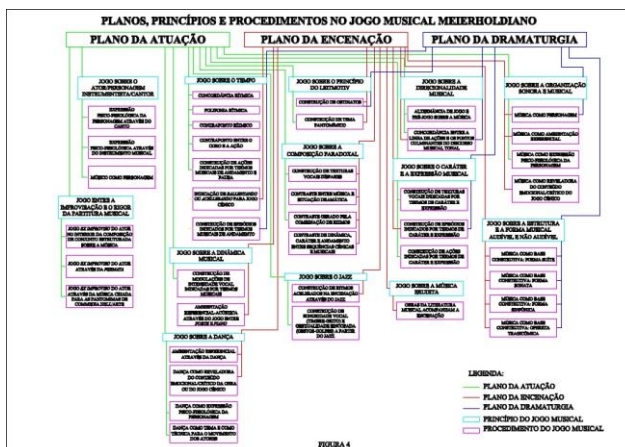


Fig. 1 Panorama des principes et des procédés dans le jeu musical meyerholdien.

Extraite de : Thèse « Le jeu musical dans le théâtre de Meyerhold: principes et procédés sur les plans du jeu, de la mise en scène et de la dramaturgie ».

À propos de l'idée de « trait » selon Derrida – loin d'être approfondie ici, où elle sera à peine évoquée – j'ai pu

comprendre que le mot écrit étend vertigineusement la portée du langage dans l'espace et dans le temps et assure la communication de la pensée de quelqu'un même après sa mort (ce qui ne va pas sans risques). L'écriture et ses « traits » de présence sera la condition de possibilité de la répétition du signe et de la conception du texte comme un événement.

Aux yeux de Derrida, un texte n'est jamais fermé en soi, restant essentiellement ouvert à la lecture de l'autre. On peut considérer que sur les textes théoriques de Meyerhold, ce type de lecture est valable et que, s'il est possible d'étendre cette vision du texte et du mot écrit à d'autres formes d'« écriture » - l'écriture théâtrale, par exemple, au travers de la mise en scène, le spectre est encore plus ample.

Le « trait » sera toujours perçu dans la grammaire et dans le lexique déjà institués et dans les divers styles de pensée. En outre, dans le sillon de la pensée de Meyerhold, qui met fortement en évidence l'idée de contraste (ce n'est pas par hasard si son principe le plus important est le grotesque, structure de contraste en elle-même), je cherche, par reconnaissance et différenciation, à identifier les traits de présence du jeu musical de Meyerhold dans les propositions de l'artiste brésilienne Marie Thais Lima Santos.

Le Maître Imaginaire ou l'Influence par Ricochetes

« Ne suit pas la trace des anciens,
cherche ce qu'ils cherchaient »
Proverbe japonais

Je choisis, dans cet article, d'aborder le trait le plus défini parmi ceux que j'ai pu identifier au cours de mes recherches. Il n'est pas difficile de mettre en lumière les traits de présence de Meyerhold dans la production artistique de la metteuse en

scène Maria Maria Thais Lima Santos⁹, de la *Compagnie. Balagan* (São Paulo/Brasil). Bien que l'artiste ne mette pas l'accent sur la relation d'« influence » du maître russe dans son théâtre, le fait est qu'une grande partie de sa trajectoire en tant que chercheuse fut consacrée aux études du théâtre de Meyerhold, et tout particulièrement concernant ses activités pédagogiques dans la période des premières Studios (1911-1916) – et cela s'est toujours reflété dans les activités artistiques et pédagogiques de la metteuse en scène et professeure.

Dans la première partie de cet article, nous avons souligné la contribution de Maria Thais dans le champ des recherches sur l'héritage du théâtre russe, particulièrement celui de Meyerhold, et sa diffusion au Brésil par le biais de traductions, publications, cours et ateliers. Cependant, dans l'ouverture d'un mini-cours¹⁰ auquel j'ai participé, l'artiste parle de façon plus informelle du maître russe :

Le maître imaginaire pour moi est le sujet qui, quand tu lis ces écrits ou entend parler de ce qu'il a fait, tu as envie de faire tes propres questions. [...] Meyerhold fut et sera toujours celui qui m'a aidé à me poser des questions (Maria Thais 2016).

L'idée de « maître imaginaire » trouve des échos dans les mots d'Ariane Mnouchkine, directrice du Théâtre du Soleil, dont le travail pourrait également être abordé par le biais des traits du jeu musical meyerholdien. Maria Thais affirme que Meyerhold est celui qui l'« aide à faire ses propres questions » et Ariane Mnouchkine dit, à propos du théâtre du metteur en scène russe, que « cette œuvre multiforme, ardente, en constant dialogue avec soi-même, nous aide à poser les bonnes

questions¹¹ ».

Le spectacle intitulé *Recusa*, de la *Cia. Balagan*, peut être considéré comme un exemple significatif des traits des propositions de Meyerhold dans la scène contemporaine brésilienne et constitue, pour cette raison, le point focal de cette analyse. Cependant, d'autres spectacles de la compagnie, comme le plus récent, *Cabras*, sont également passibles de ce regard sur les traits de l'artiste. L'étude des propositions de Vsévolod Meyerhold fut d'ailleurs l'une des motivations qui ont donné naissance à la rencontre des artistes qui ont formé la *Cia. Balagan*, et tout particulièrement la metteuse en scène Maria Thais et le scénographe Márcio Medina, il y a vingt ans, dans la ville de São Paulo. De telles propositions se constituent encore, selon Maria Thais, comme un axe qui oriente le travail de jeu et de mise en scène pour ces artistes.

Recusa a été lancée en octobre 2012, à São Paulo. Ayant reçu d'importantes indications et prix des entités artistiques brésiliennes, le spectacle intègre le répertoire de la Compagnie.

La recherche pour le montage de *Recusa* débuta en 2009, à partir d'une nouvelle dans le journal : « la FUNAI (Fondation Nationale de l'Indien) recourt au procureur de la République pour protéger une aire de deux indiens isolés » - qui parlait de l'apparition de deux survivants indiens – de l'ethnie *Piripkura*, considérée comme disparue depuis plus de 20 ans. Ils ont été trouvés dans la forêt, riant à gorge déployée, avec un reste de chasse. Ils vivaient en nomades, déambulant de fermes en fermes productrices de bois dans le Nordeste du Mato Grosso, aux alentours de la municipalité de Ji-Paraná, à Rondônia, dans le nord du Brésil. Ils se refusaient à établir quelconque contact



avec les non-indigènes. « Ils furent trouvés alors qu'ils mangeaient une chasse, si grande, que probablement, ils y seraient restés jusqu'à la terminer, en discutant et riant », selon le récit du groupe dans les archives du processus (Maria Thais 2014). Plusieurs critiques du spectacle *Recusa* ont été publiées, outre un « Cahier Pédagogique » qui relate son processus de création. La lecture de ce Cahier permet de connaître les motivations, les références, les principes et le parcours du travail élaboré par l'équipe du spectacle. Ainsi, il est possible d'entrevoir des échos du théâtre de Meyerhold dans le travail de la *Cia. Balagan*. Le titre même du spectacle fait référence au terme *otkaz* (en russe, refus), l'un des principes fondamentaux de l'action et du mouvement dans les *études biomécaniques*, organisés par le metteur en scène russe. Comme pour lui, tout mouvement commence dans le sens contraire, l'*otkaz* peut être défini comme un mouvement contraire ou la direction dans laquelle le mouvement se développe. Dans les mots de Maria Thais :

Quand nous entrons dans la salle de travail pour faire [le spectacle] *Recusa*, nous n'avions pas la moindre idée de par où commencer, et j'ai dit : « on va commencer par la chasse ». Alors, j'ai été parlé avec un anthropologue sur le projet et il m'a dit que ce que nous étions en train de vouloir faire avait à voir avec un thème très important de la culture amérindienne qui est le refus [...], le refus amérindien. Il s'agit du refus de l'État et il fait référence à un texte fondamental appelé « La société contre l'État ». L'auteur, Pierre Clastres, élabore toute une lecture sur les modes d'organisation amérindien, en particulier *guarani*, de refus de l'organisation de l'État. Mais quand il dit le mot refus, j'ai été surpris car refus est un terme de la biomécanique de Meyerhold. La biomécanique, qui est une autre fonction corporelle de gestes et d'actions, elle a des

principes. Et un principe fondamental est l'*otkaz*, en russe, qui veut dire refus, signal de refus. L'idée selon laquelle tout commence dans le mouvement contraire, pour moi, à ce moment-là, illuminait ma vie. D'une certaine manière, ce mot, refus, réunissait toutes ces voix qui étaient impliquées dans le spectacle. Et je trouvais, disons, la Russie et le monde amérindien dans un lieu absolu inusité, non théorique, mais comme principe poétique et créatif. Et le projet a adopté ce nom. Il y a, par exemple, une scène qui renvoie à la situation d'indiens seuls et à la chasse, et qui, bien que cela paraisse amérindien, son fond commun est le théâtre meyerholdien, cela n'a rien à voir avec la culture amérindienne (*ibidem*).

En ce qui concerne les propositions liées à la pensée musicale, le titre du spectacle est également intéressant étant donné que le concept développé par Meyerhold pour la réalisation du mouvement est à son tour lié au terme musical *znak otkaz*, en russe, un signe de refus, un bécarre, qui signifie le refus provisoire d'une altération ascendante ou descendantes de la note dièse ou bémol.

Cependant, bien que je lance ce regard d'une certaine filiation artistique sur le travail de la *Cia. Balagan*, je préfère laisser la parole à Maria Thais elle-même, qui ne considère pas que son théâtre soit « meyerholdien » et affirme qu'elle ne pourrait pas déterminer avec certitude en quoi consiste cette influence :

Je sais que certaines personnes voient mon travail et identifient certaines choses, et parfois identifient la biomécanique, parfois n'identifient pas, et parfois identifient le goût pour un spectacle plus polyphonique, et parfois identifient cette précision de la mise en scène par rapport au travail du comédien, ou la question d'être une directrice qui s'occupe de la pédagogie de l'acteur et cela est une question de l'école russe et Meyerhold est l'un de ces disciples. Mais je n'aurais pas la prétention de dire que quelque chose m'influence. J'étudie cela, c'est

mon thème de passion, de goût, de volonté, parce que ce qu'il a fait laisse un héritage (*ibidem*).

En prenant les expériences que j'ai pu accompagner et analyser durant le processus de recherche, je crois que c'est exactement ce type de relation avec les interférences et les influences des maîtres du théâtre du XX^e siècle, qui semble avoir plus de sens dans la création artistique qui s'éloigne d'eux dans le temps et dans l'espace : la relation qui re-signifie le « mythe », qui ouvre de nouvelles perspectives à partir de celles qui sont déjà établies, en opposition à la reproduction vide de telle ou telle technique ou esthétique.

Échos: *Professeur Bubus* (Meyerhold/1925) - *Refus* (Balagan/2012)

Sous l'hypothèse selon laquelle les procédés musicaux utilisés dans le processus de *Recusa* sont de possibles échos dans le théâtre contemporain du jeu musical proposé par Meyerhold, je cherche à rapprocher des aspects de ce spectacle avec ceux du spectacle *Professeur Bubus*, mis en scène par Meyerhold en 1925.

Pour commencer une réflexion sur cette question, je présente une brève analyse de *Professeur Bubus* dans le but spécifique de trouver des résonances du jeu musical meyerholdien dans le travail de la compagnie brésilienne *Balagan*.

Entièrement construit sur la base d'un matériel musical *Professeur Bubus* représente avant tout un travail de laboratoire. Selon Béatrice Picon-Vallin (2013), Meyerhold a inauguré un nouveau statut du théâtre d'agitation politique affinant les exigences de l'Octobre Théâtral, lequel propose de

donner un nouveau souffle, en s'éloignant du modèle plus simpliste du pamphlet pour s'appuyer prioritairement sur la musique.

La pièce d'Aleksej Fajko porte sur le thème de la vision soviétique de l'Occident. Elle se déroule dans une villa anonyme d'Europe, dans un milieu cosmopolite confronté à une crise politique et à un soulèvement populaire.

En ce qui concerne la mise en scène, trois éléments de base compose un espace de jeu dans *Professeur Bubus*, un espace presque abstrait, où de rares objets situent le lieu de l'action et la position sociale des personnages : des bambous, un tapis et un piano.



Fig. 2 Photo de scène. *Professeur Bubus* de A. Fajko. Mise en scène de Meyerhold. 1924. GOSTIM, Moscou. (Extrait de: B. Picon-Vallin, *Meyerhold*, CNRS Paris 2004).

Je mets en exergue le fait que les bambous sont aussi un choix scénographique du spectacle *Recusa*.



Fig. 3 Photo de scène. *Recusa*, da Cia. Balagan. 2012. (Extraite de site officiel de la Cia. Balagan: www.ciateatrobalagan.com.br).

Les bambous, dans *Professor Bubus*, offraient un labyrinthe de portes d'entrées et de sorties. Un piano à queue est suspendu dans une espèce de coque entourée de lampions électriques. Constamment en scène, le pianiste occupe très souvent une position centrale et dominante. Au sol, un grand tapis ovale étouffe les bruits de pas des acteurs et assure le maximum de qualité possible en termes d'écoute sonore. Le rôle de la musique est clair : ce dispositif empêche que la musique soit appréhendée en tant simple piste sonore ou illustration temporaire. *Bubus* est un « *tempodrama* », un nouveau genre scénique que Meyerhold se propose de créer, au lieu de l'opéra qu'il considère comme étant obsolète sous de nombreux aspects.

L'originalité de "Bubus" est de se placer à mi-chemin entre la scène dramatique et la scène lyrique. La musique est le scénario, elle transforme en salon l'espace abstrait de bambous et de tapis. Elle structure, soutient la création des acteurs et stimule son attention active. En ce qui concerne le spectateur, elle modifie sa qualité de perception. « *Professor Bubus* est une symphonie théâtrale », affirme le critique A. Gvozdev (Meyerhold 2009 :126). Enfin, *Bubus* inaugure une série de spectacles profondément musicaux où les relations entre scène et musique s'affinent et se diversifient.

En ce sens, toujours en ce qui concerne la pensée musicale dans la scène théâtrale, j'identifie des correspondances entre les propositions de Meyerhold et le processus de création de la *Cia. Balagan*, au travers du travail de Marlui Miranda¹², directrice musicale de *Recusa* et spécialiste en culture et musique indigène. Miranda a attiré l'attention des acteurs quant à la façon dont les indigènes communiquent en portugais – qui est très souvent leur deuxième langue – les invitant à faire l'expérience de cet « autre portugais » qui comporte également une autre mélodie.

Le groupe s'est consacré, à partir de cette curiosité et du choix de travailler « entre langues », à l'expérimentation d'une construction verbale qui, d'une certaine façon, déstructure la langue portugaise – quand elle est parlée. Les mots sont en portugais, mais le langage parlé est construit et se base sur la grammaire, sur les sons et sur le rythme d'un idiome indigène, le *guarani* par exemple. Aussi, la sonorité créée à la frontière une langue et une autre révèle des points de vue partiels, une polyphonie de discours, des multiplicités de corps, de perspectives du monde.

Parallèlement à l'expérimentation avec le texte parlé, les comédiens ont suivi la recherche de chants d'origine de plusieurs peuples amérindiens.

Marlui Miranda n'a pas seulement apporté des chansons des peuples *Karajá*, *Kaiapó*, *Guarani*, *Bororo*, etc. mais la nature de la voix et du verbe par la reconnaissance des éléments sonores et de la fonction du chant dans l'univers amérindien. Selon Miranda le chant occupe un sens spécial dans ce travail. Les membres du groupe affirment dans les récits qui apparaissent dans le Cahier Pédagogique, qu'ils n'aimeraient pas « que le chant exerce une fonction décorative, illustrative, mais qu'il se constitue en tant que verbe, qu'acte. C'est par l'action de chanter que des mondes diversifiés s'interpénètrent et dialoguent entre eux, que différentes perspectives se retrouvent » (*Cadernos pedagógicos, autoria coletiva* 2011: sans pages).

Tout comme le temps, les comédiens sont passés du chant au langage, du langage à la prière, aux murmures, aux sons de la forêt, à l'environnement, au paysage, et c'est seulement d'elle – de la constitution du paysage par la voix – qu'ils ont été emmenés, une fois de plus, à revenir au chant. Selon les termes de Marlui Miranda : « dans la mesure où nous insérons les chants dans les études scéniques, nous avons appris que la musique, art du temps, créé des spatialités » (*ibidem*).

Ainsi, l'idée selon laquelle le chant et la parole créent le paysage de la scène – de façon complexe, vigoureuse et construire avec la rigueur d'une partition musicale – présente des similarités avec le principe de composition de Meyerhold, que j'ai identifié comme étant le « Jeu sur l'organisation sonore et musicale » et qui peut se développer dans la scène par le

biais, par exemple, des procédés suivants : « la musique comme personnage » ou la « musique comme création d'ambiance référentielle ».

Pour Maria Thais, l'une des prémisses de la création de l'acteur dans ce projet fut le fait de travailler à partir de la composition de la scène : « Son action [celle de l'acteur] est d'agir dans l'imagination du spectateur comme une pause dans la musique, qui suspend et laisse résonner, se prolonger, grandir les notes et la mélodie antérieure, préparant également l'écoute pour la prochaine composition » (*ibidem*).

L'une des sources d'inspiration et d'étude fut la propre reconnaissance des modes de transmission de savoirs entre les peuples indigènes. Différemment de la culture blanche, où le mot écrit est gardien d'une part considérable de sa mythologie, la grande majorité des peuples amérindiens sont agrafes et leur mythologie vit et se transforme dans l'oralité et la corporité. Les questions suivantes surgissent pour la Cia. : « quelle pratique dialogue avec la complexité du thème ? Comment choisir un matériel technique et poétique qui puisse nous conduire à trouver une tradition scénique homologue à l'univers amérindien ? » (*ibidem*).

Les pratiques choisies furent : un travail technique à partir du *Yoga*, du *Butoh*, et des principes du mouvement expressif proposés par le metteur en scène russe V. Meyerhold dans l'étude biomécanique « Le tir-à-l'arc ». Au fil du processus, des jeux de traditions indigènes ont aussi été incorporés. Ces pratiques corporelles ont toujours précédé le travail et de création des « Études Scéniques », et en plus de diffuser une certaine organisation corporelle, elles faisaient émerger des cellules particulières qui, plus tard, allaient faire partie de la structure du spectacle.



Il convient de noter que l'utilisation de pratiques corporelles orientales traditionnelles ont également eu de l'écho dans la manière de travailler de Meyerhold qui alliait, dans la construction de sa pédagogie théâtrale, les techniques traditionnelles (ou « authentiquement théâtrales ») des cultures orientales à des expériences d'avant-garde au début du XX^e siècle.

Il convient en outre de souligner que le contact et la pratique des « Études Biomécaniques » a eu lieu de façon systémique – dans des périodes condensées d'entraînement ou dans des laboratoires plus longs – dans les différentes phases de la trajectoire de la *Cia. Balagan*.



Fig. 4 Photo. Étude biomécanique « Tir-à-l'arc » (Extraite de: B. Picon-Vallin, *Meyerhold*, CNRS Paris 2004).

Dans *Recusa*, le choix de l'Étude « Tir-à-l'arc », initialement appelé par Meyerhold « La Chasse », durant la période de travail au Studio de la Rue Borodinskaja, est dû en première instance à la synchronie du thème. Selon Maria Thais, la seule référence qu'ils avaient du couple d'indigènes décrit dans le reportage de journal qui a inspiré le projet est qu'ils riaient en mangeant la viande d'une chasse récemment abattue. La chasse fut l'action et la situation qui a déplacé le début de la

recherche et s'est transformé en une devise, un thème d'innombrables improvisations. Selon les mots de la metteuse en scène :

Depuis le début, nous avons ajouté aux improvisations du thème de la « Chasse », le vocabulaire qui compose l'Étude Biomécanique « Tir-à-l'arc », qui a catalysé le travail de l'imagination créatrice. En plus de matérialiser l'image poétique qui est le thème de la création, le refus biomécaniques rend possible la pratique d'autres principes expressifs du mouvement. « Tir-à-l'arc » est construit, comme la plupart des Études Biomécaniques, à partir du travail avec un objet imaginaire – dans ce cas, l'arc et la flèche – dans le but de mettre en évidence dans le corps de l'acteur les artifices, la théâtralité. Ainsi, la responsabilité de donner de la visibilité à l'invisible ne revient qu'exclusivement à l'acteur, celle d'être en même temps le créateur (Le tireur à l'arc), l'instrument (l'arc), et donc de se transmuter » (*ibidem*).



Fig. 5 Photo de scène. « Tir-à-l'arc » dans *Recusa*, da Cia. Balagan. 2012. (Extraite de site officiel de la Cia. Balagan: www.ciateatrobalagan.com.br).

Maria Thais et les acteurs de *Recusa* racontent qu'ils ont découvert, à partir de leurs recherches sur le thème, que, pour les amérindiens, le monde a toujours existé – il n'y a pas eu de commencement – mais que, simplement, les choses et les être ne

l'habitaient pas. Et le monde s'est déjà terminé plusieurs fois, configurant un cycle perpétuel de construction et de destruction. Et la question suivante fut soulevée :

[...] comment construire un monde de « poésie », de mythes, médié par le corps de l'acteur, par l'action du comédien dans l'espace, qui nous conduise à des histoires qu'ils ne possèdent pas, nécessairement, un début ou une fin ; mais qui, au contraire, sont des images, des passages qui s'accumulent dans la mémoire. C'est-à-dire, qui n'apportent pas une « fin », car le temps, la chronologie des actions ne sont pas organisateurs des sens (*ibidem*).

À partir de ces questions, le pari dramaturgique de Luís Alberto de Abreu¹³ dans *Recusa* fut celui de structurer la composition comme une rhapsodie, une forme narrative composée de fragments épiques sans hiérarchie entre eux, où chaque unité épique a de la valeur en soi, et pouvant se situer dans n'importe quel point de la rhapsodie.

Soulignons que le terme rhapsodie est également approprié par la musique, amplement utilisé au long de son histoire et fait référence à une juxtaposition, de peu d'unité formelle, de mélodies populaires et de thèmes connus, fréquemment extraits d'opéras et d'opérettes. Ainsi, par le biais du regard musical, la structuration formelle du spectacle qui se base sur la rhapsodie peut configurer un écho des propositions de Meyerhold pour le jeu musical concrétisé par le principe de « Jeu sur la structure et la forme musicale audible ou inaudible ». C'est ce que Meyerhold fait quand il s'inspire de la forme sonate pour créer la *Dame aux Camélias*, de 1932, ou avec l'idée de « symphonie » pour *Professeur Bubus*.

Pour résumer, voici les traits possibles de la

présence meyerholdienne dans *Recusa*, identifiés par la reconnaissance des mêmes traits dans *Professeur Bubus* :

- La scénographie est aussi une construction sonore (Bambous) ;
- La composition à partir de fragments ;
- Le jeu corporel composé de segments vocaux strictement contrôlés ;
- Le « moyen-terme » entre la scène dramatique et la scène lyrique ;
- La musique utilisée pour modifier la qualité de perception du spectateur ;
- La référence à la forme musicale pour organiser le spectacle (rhapsodie dans *Recusa* et symphonie dans *Bubus*).

Enfin, si le processus de création de *Recusa* de la *Cia. Balagan* nous offre l'opportunité de reconnaître des traits spécifiques de procédés du jeu musical meyerholdien, d'une façon plus générale, toute la trajectoire artistique de la metteuse en scène et pédagogue Maria Thais semble être traversée par ce qu'elle appelle le « goût d'un spectacle plus polyphonique ». Et sous divers aspects, il s'agit d'un principe énormément caractéristique de la scène et de la pédagogie théâtrale de Vsevolod Meyerhold.

Il faut mettre en exergue, outre la polyphonie, la composition par fragments dans la mise en scène et l'importance du principe fondamental *otkaz* (signe de refus). Pour les artistes de la *Cia. Balagan*, le terme refus, qui apparaît au fil de la création du spectacle – et qui finit par lui donner son nom et s'affirme dans plusieurs matériaux du travail (dans la musique, dans les répétitions de la



biomécanique, dans la nouvelle de journal, dans le *Butoh*, etc.), n'est pas une négation. C'est avant tout « une affirmation perspective », selon Maria Thais (2016). Un refus avec un potentiel affirmatif. La fertilité du concept, selon l'équipe de création du spectacle, s'étend à plusieurs sphères du travail créatif : la thématique, la technique et la poétique.

Je pense aussi en termes de perspectives en ce qui concerne les résonances tracées dans cette analyse, non pas comme tentative de classification, mais comme une note de possibilités de rénovation des concepts du théâtre du XX^e siècle et de croisements avec le travail créatifs des comédiens, metteurs en scènes et dramaturges du XXI^e siècle.

Bibliographie

- Bennington, Geoffrey - Derrida, Jacques, *Jacques Derrida*, Jorge Zahar, Carvalho, Yedda, *Vsevolod Meyerhold: un parcours à travers les processus d'incorporation. Les traces d'un héritage* - École Doctorale Arts et Médias, Institut de Recherches en Etudes Théâtrales, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris 3, Paris 2007.
- Castro, Raquel, *A referência impossível: traços do jogo musical meyerholdiano*, Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte 2018.
- Castro, Raquel, *O jogo musical no teatro de Meierhold: princípios e procedimentos nos planos da atuação, encenação e dramaturgia*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte 2013.
- Cavaliere, Arlete, *Meyerhold e o corpo teatral brasileiro presença ou ausência*, Sala Preta, São Paulo 2002.
- Derrida, Jacques, *Gramatologia*, Perspectiva, São Paulo 1999.
- Maria Thais (ed), *Balagan - Companhia de Teatro - Caixa-livro com treze mapas e cinco "sanfonas"*, Balagan: Cia de Teatro, 2014.
- Maria Thais, *Na cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V. E. Meierhold: 1911 a 1916*, Perspectiva: Fapesp, São Paulo 2009.
- Meyerhold, Vsevolod, *Do Teatro/Vsevolod Meyerhold*, tradução e notas Diego Moschovich, Iluminuras, São Paulo 2012.
- Meyerhold, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre*, T. I, 1891-1917 (traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin), L'Age d'Homme, Lausanne 1973.
- Meyerhold, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre*, T. II, 1917-1930 (traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin), L'Age d'Homme, Lausanne [1975] 2009.
- Meyerhold, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre*, T. III, 1930-1936 (traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin), L'Age d'Homme, Lausanne 1980.
- Meyerhold, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre*, T. IV, 1936-1940 (traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin), L'Age d'Homme, Lausanne 1992.
- Piacentini, Ney - Fávares, Paulo, *Stanislavskij Revisado*, Giostri, São Paulo 2014.
- Picon-Vallin, Béatrice, *Le jeu de l'actor chez Meyerhold et Vakhtangov*. L'Université de Haute Bretagne, Rennes 1981.
- Picon-Vallin, Béatrice, *Le Théâtre du Soleil: les cinquante premières*, Actes Sud, Arles 2014.
- Picon-Vallin, Béatrice, *Meierhold* (tradução de Fátima Saadi, Isa Kopelman, J. Guinsburg e Marcio Honorio de Godoy), Perspectiva, São Paulo 2013.

Picon-Vallin, Béatrice, *Meyerhold*, Paris, CNRS Éditions, 2004. Rio de Janeiro 1996.

Sitography

Cavaliere, Arlete,

<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57076> (last accessed 07/06/2021).

Cia. Teatro Balagan,

<http://www.ciateatrobalagan.com.br/> (last accessed 07/06/2021).

¹Symposium international organisé par le Laboratoire de recherches sur les arts du spectacle – CNRS, réalisé du 06 au 12 novembre 2000.

² Jacó Guinsburg fut éditeur, critique et essayiste. Il est né en Riscani, dans la Bessarabie, en Roumanie. À trois ans, il déménagea à São Paulo avec ses parents. Il reçut, en autres prix, le Mérite Intellectuel Judaique. Il s'est éteint en 2018, à 97 ans, en pleine activité professionnelle.

³ Edition de 2010 de l'“Encontro Mundial de Artes Cênicas” (Rencontre Mondiale d'Arts Scéniques), connu ECUM, réalisé dans les villes de Belo Horizonte et São Paulo.

⁴ Denise Stoklos est dramaturge, metteuse en scène et performer, considérée comme l'une des artistes les plus importantes au Brésil.

⁵ Zbigniew Ziembinski (Wieliczka, 1908 - Rio de Janeiro, 1978) fut directeur et acteur. En dépit de son origine européenne, il est considéré comme étant l'un des metteurs en scène les plus importants du Brésil.

⁶ Antunes Filho, Beth Lopes, Gerald Thomas, Ulisses Cruz et Gabriel Vilela sont des directeurs de renom dans le théâtre brésilien des deux dernières décennies.

⁷ Thèse réalisée dans le Programme de Post-Graduation de l'École des Beaux-Arts de l'Université Fédérale de Minas Gerais (UFMG/Brésil), sous la direction du Professeur Dr. Maurilio Andrade Rocha, et d'un stage doctoral supervisé par la Docteure Marie Christine Autant-Mathieu au Centre De Recherche EUR'ORBEM (Université Sorbonne - CNRS).

⁸ Dissertation de maîtrise réalisée dans le Programme de Post-Graduation de l'École des Beaux-Arts de l'Université Fédérale de Minas Gerais (UFMG/Brésil), sous la direction du Professeur Dr. Maurilio Andrade Rocha, soutenue en 2013.

⁹ Fondatrice de la *Cia Teatro Balagan*. Professeur émérite du Département des Arts Scéniques et du Programme de Post-graduation en Arts Scéniques de l'Université de São Paulo. Elle a collaboré (de 1999 à 2006), en tant que directrice-pédagogue – avec la Moscow Theatre – Scholl of Dramatic Art, Moscou/Russie, dirigée par Anatoli Vassiliev, où elle fut coréographe du spectacle *Iliada*. Elle est l'auteur du livre *Na Cena do Dr. Dapertutto: Poética e Pedagogia em V.E. Meierhold*, Editora Perspectiva, SP, 2010.

¹⁰ Mini-cours “Sair do Território - Arte Cênica, Tradição e Transdisciplinaridade”, au 48^{ème} Festival d'Hiver de l'UFMG, du 15 au 17 juin 2016, à Belo Horizonte.

¹¹ “*Au théâtre d'Ariane Mnouchkine*”, entretien de B. Picon-Vallin avec A. Mnouchkine - *Le Monde*, Paris, 4 de março de 1975, p.17.

¹² Chanteuse, compositrice et chercheuse, Marlui Miranda est une référence internationale de la musique indigène du Brésil.

¹³ Dramaturge, scénariste et professeur, auteur de plus de soixante pièces de théâtre. Auteur récompensé, Luis Alberto de Abreu a également écrit des scénarios pour le cinéma et la télévision.

L'armonia interiore: tracce teosofiche e mozartiane nel teatro come atto d'amore di Vera Komissarževskaja

Elisa Passone

Questo saggio nasce da un lavoro di ricerca che ha indagato le origini inesplorate del processo di creazione dell'attrice russa Vera Komissarževskaja¹ (1864-1910). Lo studio delle lettere dell'artista, comparate a fonti selezionate attraverso uno sguardo interdisciplinare storico-teatrale, filosofico e musicale, ha evidenziato le tracce dell'ispirazione spirituale dell'attrice e di quella che possiamo chiamare "incarnazione di una musica interiore" che faceva di arte e vita unione sincretica e organica. L'indagine ha cercato di colmare un vuoto documentario, relativo agli anni 1888-1894, cruciali per la vita e la carriera dell'attrice. Sono gli anni della presa di coscienza della vocazione al teatro e di consolidamento di esperienze interiori e artistiche che la portarono a incarnare una forma recitativa originale.

Lo scrittore Osip Mandel'stam definiva la recitazione della Komissarževskaja «interiormente musicale» (1980: 72), capace di comunicare con l'Io spirituale, che la società a lei contemporanea doveva recuperare per la creazione di un accordo universale, esprimendo e sublimando il dolore del tempo. Molti artisti condividevano questa esigenza, sperimentando strade diverse nel ricco

contesto storico artistico russo a cavallo tra Ottocento e Novecento, immerso nella ricerca del Sacro espresso in qualsiasi manifestazione artistica (Tschizewskij 1965: 314-315).

Il concetto estetico di armonia interiore alla base della ricerca artistica della Komissarževskaja partiva da un lavoro spirituale attraverso un percorso di rinascita e metamorfosi. Sperimentando una morte sfiorata e simbolica, l'attrice aveva trovato la propria "luce" tanto da sentirsi emanazione della voce dell'Eterno e da far risuonare le "corde" interiori della propria anima con il "Tutto" del cosmo e dell'umanità (Komissarževskaja [1900] 1964: 82-83). La musica interiore è uno stato esistenziale dell'anima, capace sia di percepire il flusso vitale sia di essere consapevole del proprio divenire e della propria missione. Tale consapevolezza aveva portato l'attrice a creare un'originale recitazione interiormente musicale. Il sincretismo di teatro e musica le permetteva di trovare il suono del personaggio in se stessa, attraverso quelle "corde" che improvvisamente risuonavano nel silenzio dell'animo (Chodotov [1932] 1962: 130). L'attrice portava in scena il divenire continuo del personaggio che interpretava attraverso la musica. Il canto sembrava così restituire dignità all'essere umano che incarnava sulla scena.

In una lettera scritta all'attore Nikolaj Chodotov, la Komissarževskaja definiva la musica *medium*, metafisica ([1901] 1964: 110), nel significato di ricerca dell'essenza oltre il tangibile. Il termine metafisica ha una pregnanza simbolica: l'attrice sosteneva che bisognasse amare la musica proprio per il suo potereificante al di là delle parole. Ognuno a suo modo attraverso di essa era trasportato "altrove", nelle regioni dello Spirito, del quale la musica è centro gravitazionale. Nella lettera al regista Evtichij Karpov del marzo 1898, l'attrice parlava di musica come di uno strumento per ravvivare la fiamma della speranza, insieme di suoni saturi di sete di libertà, capace di mettere in moto l'animo (Gavrilovich 2011: 301-302).

Anche nella lettera a Chodotov, la Komissarževskaja scrisse che la musica permetteva all'anima di "muoversi" in armonia col mondo. Bisognava innamorarsi della musica: ascoltare la musica per l'attrice voleva dire capire il tempo presente, esprimerlo in una forma che contagiassero lo spettatore².

Già nel 1898 la Komissarževskaja sentiva chiaramente il ruolo che il suono aveva sia nell'arte sia nella vita interiore, consapevolezza che aveva acquisito negli anni precedenti di intenso studio e pratica operistica e teatrale³. Parlando di gravitazione, l'attrice sembrava alludere al processo di concentrazione e librazione dell'anima la quale, per la teosofa Helena Blavatsky (1831-1891), trovava nel silenzio il suono della natura, la gravitazione e vibrazione universale: «Hai tu accordato – scriveva la Blavatsky – il tuo cuore e la tua mente con la gran mente e il gran cuore di tutto il genere umano? Il cuore dell'uomo che vuole entrare nella corrente deve vibrare in risposta a ogni sospiro, ad ogni pensiero di tutto ciò che vive e respira,

come la voce ruggente del fiume sacro rimanda l'eco di tutti i suoni della natura» ([1889] 2017: 75). Sentirsi in armonia equivale ad amare la vita percependone il fluire, farsi tramite di verità e compassione, comunicazione, ciò che il contagio artistico era per Tolstoj e per la Komissarževskaja. Il teatro era per entrambi condivisione dell'archetipica unione tra gli uomini, della quale si faceva portavoce anche Mozart attraverso gli ideali massonici di fratellanza del *Flauto magico*⁴, rappresentato per la prima volta nel 1791 (Mila 2006: 53). Alla fratellanza auspicava Tolstoj, il quale nella commedia *I frutti dell'istruzione* (1889) criticava con sottile ironia l'illusoria pretesa circa il sapere dell'aristocrazia, lontana dalla spontaneità della povera gente, (Tolstoj 1943: 6-7). Emerge un filo conduttore che, attraverso il concetto di armonia interiore e sacralità dell'arte, unisce l'opera di Mozart (compositore amatissimo dall'attrice su testimonianza di Chodotov [1932] 1962: 105), la Blavatsky, Tolstoj e la Komissarževskaja.



Fig. 1 Foto di scena. Vera Komissarževskaja nel ruolo di Betsy in *I frutti dell'educazione* di L. Tolstoj. III atto. Compagnia di N. Sinel'nikov. 1893. Teatro di Novočerkassk.

Nel 1891 Vera Komissarževskaja fu invitata da Stanislavskij a prendere parte allo spettacolo *I frutti dell'istruzione* presso l'Associazione d'arte e letteratura



di Mosca, per l'interpretazione del ruolo di Betsy. Per l'occasione, la giovane attrice assunse lo pseudonimo di Komina (Gavrilovich 2011: 45), del quale la ricerca di sacralità messa in luce poco sopra può essere considerata ispirazione. Non solo emerge l'assonanza sonora tra i nomi Komina e Pamina⁵, ma, come l'attrice, il personaggio mozartiano supera una morte simbolica per aprirsi alla ricerca dell'amore e della verità.

Per tutti questi artisti l'arte era una necessità interiore di elevazione e comunicazione: l'artista, consapevole di se stesso, era in perenne spinta verso l'altro ed il trascendente, un *medium* tra lo Spirito e l'essere umano. Vera considerava la musica un *medium*: essa non si limitava ad essere sfondo all'azione drammatica, bensì ne costituiva centro gravitazionale e propulsivo (Karatygin 1911: 169). Di conseguenza, non c'è teatro senza amore, non c'è teatro senza la fede nella vita, della quale l'azione scenica si fa incarnazione: per Vera il teatro era un luogo sacro, lo spazio sicuro in cui dare voce all'interiorità, in cui sentirsi appagati dall'intima percezione di risonanza con l'organismo-pubblico. L'attrice sentiva di dover accudire, risvegliare, accompagnare per mano sul sentiero della consapevolezza le persone che assistevano ipnotizzate al rito delle sue interpretazioni, in estasi collettiva. Necessità interiore della Komissarževskaja era perdonare, accettare i momenti di crisi causati dallo svelamento del falso, attraverso l'abbraccio della compassione. La metamorfosi del personaggio sulla scena doveva costituire un *transfert* per gli spettatori, i quali, identificandosi nel soffrire e gioire dell'attrice, venivano

mossi nel profondo. Il movimento delle coscienze nel teatro era un'esperienza attiva di raccoglimento: la possibilità di accogliere nell'animo la voce dell'attrice voleva dire aprire il sé a possibilità di comprensione di se stessi, dei mali della società, ma soprattutto della bellezza della vita. La rinascita era per l'attrice rinnovamento continuo, volontà di scoprire il buono, lottare per esso, lasciando che brillasse nell'abisso di dolori, interiori e sociali, mantenendo viva la scintilla della speranza. Il potere trascendente della recitazione della Komissarževskaja parlava all'innata ricettività psichica dell'essere umano, attraverso il magnetismo dello sguardo, la flessuosità dei gesti, l'intensa espressività e sincerità della voce. Donatella Gavrilovich (2016: 130-135) ha paragonato il potere dell'attrice al potere curativo e profetico dello sciamano, alla figura mitologica di *Gamajun*, donna-uccello simbolo di unione di terra e cielo, e al concetto di Grande Madre. Il teatro per l'attrice era parte integrante del viaggio spirituale interiore e collettivo da condividere con le persone. L'idea del viaggio di elevazione la avvicinava alla visione di Mozart, il quale nel *Flauto magico* espresse l'ideale di «amore universale» (Mila 2006: 53). L'affinità della Komissarževskaja con Mozart e con le riflessioni di Tolstoj sul ruolo dell'arte nella vita spirituale della comunità, trovavano una risonanza straordinaria nei precetti teosofici di Helena Blavatsky. La teosofa rifletteva proprio sulla compenetrazione di umano e trascendentale, le cui energie invisibili e immateriali pervadono il cosmo tramite la vibrazione universale della vita. Secondo la Blavatsky, entrare in risonanza con la vibrazione e

sintonizzarsi sulla frequenza della Natura permetteva di trasformare la paralisi dello spirito e la paura del falso in movimento armonico. Gli scritti della Blavatsky manifestano molti punti di contatto sia con le riflessioni massoniche di cui è impregnato il *Flauto magico*⁶, sia con gli interessi filosofico-spirituali di Tolstoj, soprattutto se pensiamo al ruolo della medianità nella commedia *I frutti dell'istruzione*. In Vera Komissarževskaja e nella Blavatsky, in Mozart e Tolstoj, ritroviamo le idee della concentrazione, del silenzio in cui ascoltare la voce dello spirito che risuona attraverso l'essere, gli strumenti musicali come veicolo di espressione e protezione nel percorso verso la salvezza, alla quale si arriva attraverso una metamorfosi, accettazione del sé, auto-ascolto ed elevazione. Ma soprattutto ciò che univa le due donne-medium era la centralità vitale dell'atto d'amore come scelta consapevole e di vita.

Nel libro *La voce del silenzio* la Blavatsky ha commentato e spiegato i precetti buddisti della via alla salvezza spirituale. Questo cammino di elevazione si completava nel modo più alto solo nella compassione sentita come missione, raggiunta attraverso l'ascolto della vibrazione della vita, ovvero la voce del silenzio o dello Spirito. L'atto d'amore costituiva, per la Komissarževskaja e per la Blavatsky, la capacità di percepire la sacralità della vita nel sé e nel tutto. La percezione energetica della compassione metteva la Blavatsky e l'attrice, tanto quanto Mozart e Tolstoj ([1882] 2000: 66), di fronte alla vocazione interiore. Essa aveva il potere per il compositore di superare la morte amica dell'uomo (Leti-Lachat 2018: 53) e per lo scrittore di guarire la paura della vita attraverso la

fede in essa, come scrisse nel libro *La Confessione* ([1882] 2000: 66). *La voce del silenzio* nasceva con l'intenzione di commentare frammenti tratti dal *Libro dei precetti aurei*, uniti alle raccolte di brani intitolati *I due sentieri* e *Le sette porte* (Blavatsky 2017: 7)⁷. Gli iniziati buddisti non a caso venivano definiti *Nāga* o Serpenti: la figura simbolica del rettile era sinonimo di rigenerazione nel percorso iniziatico anche nel codice massonico mozartiano (Alfieri 2017: 16). Segnaliamo altresì che nel 1899 il critico Jurij Beljaev definì come "serpentesca" la figura flessuosa e metamorfica della Komissarževskaja in scena⁸ (2003: 43-55). Il centro gravitazionale del cammino interiore era per la Blavatsky la concentrazione: nel silenzio era possibile ascoltare il suono universale della vita, la voce del silenzio o *Nāda*, ovvero intuizione del suono spirituale (Blavatsky 2017: 8). Era così possibile separarsi dalla mente distruttrice, la sostanza più razionale, legata al mondo materiale e illusorio della menzogna, per spingersi verso le regioni dello Spirito. Si tratta dello stesso processo che Mozart ha fatto vivere a Tamino e Pamina nel *Flauto magico*, entrambi colpiti dalla crisi dello svelamento della menzogna insita nella mente corrottrice della Regina della Notte, rappresentante della razionalità assetata di potere e vendetta (Mila 2006: 143). Ricordiamo anche *I frutti dell'istruzione* e la critica tolstoiana allo spiritismo aristocratico, ai signori illusi da una cultura vuota, strumento di potere. Per la Blavatsky e per il compositore, lo scrittore e l'attrice, era possibile elevarsi in cerca della Verità superiore: compiuto il viaggio di elevazione si ritornava all'Unità, Corpo, Mente e Spirito in un tutto organico e



armonico. Seguendo il pensiero della Blavatsky, tale stato psichico era raggiungibile attraverso le due vie: la "via della Mente e dell'Occhio", il primo stadio, da smascherare attraverso lo svelamento e il risveglio della vista interiore e la "via del Cuore". Il sentiero del cuore è la via della compassione: essa non solo permette all'essere umano "illuminato" di percepire la pulsazione vitale, ma soprattutto di dedicarvi ogni azione consapevole, volta ad alimentare quella speranza nella vita che la teosofa chiamava "fiamma" o "Luce". Queste parole si accordano a quelle usate da Vera Komissarževskaja, dalla quale la "scintilla" o "fiammella" era percepita come direzione interiore nella lettera a Karpov del 1898 (Gavrilovich 2011: 301-302). L'evidente risonanza di pensiero segnala la possibilità di una familiarità diretta tra l'attrice e la Blavatsky, probabilmente verificatasi negli anni tra il 1888 e il 1894, anni in cui la teosofa ha pubblicato i testi esoterici, sicuramente diffusi in Russia nei circoli artistici e intellettuali dei quali la Komissarževskaja era fervente sostenitrice. A questo si aggiunge la grande dedizione con la quale la Blavatsky ha approfondito la simbologia esoterico-filosofica orientale e la mitologia egizia, dando ampio spazio allo studio dei culti misterici di Iside e Osiride, oltre che allo zoroastrismo. Erano questi i codici filosofici le cui simbologie pervadevano il *Flauto magico* e trovavano una eco nel clima artistico russo slavofilo di fine Ottocento, alla ricerca delle radici vetero russe, mistiche e orientali (Gavrilovich 1993: 12-13). Mettiamo ora a confronto alcuni passaggi delle lettere della Komissarževskaja con ciò che la Blavatsky ha scritto a proposito

dell'energia della compassione che appare sotto forma di fiamma. Nella lettera a Chodotov del luglio 1900, l'attrice scrisse, citando Dostoevskij, che la prima legge dell'umanità dovesse essere la compassione, il profondo sentimento di amore per il prossimo che ci spinge a gioire e soffrire con l'altro (Komissarževskaja 1964: 83). Il testo *La voce del silenzio* riconosceva nell'atto d'amore compassionevole la forma più alta e pura di beatitudine, una saggezza superiore allo stato del *Nirvana*: il *Buddha* di Compassione o *Bodhisattva* era colui il quale, dopo aver compiuto il viaggio spirituale ed aver riunito il proprio essere nell'Uno, rinunciava al *Nirvana* per scelta di cuore. Egli sceglieva di compiere il sacrificio di sé attraverso la rinuncia alla beatitudine perenne, che però lo avrebbe allontanato dal mondo degli esseri umani. Il *Bodhisattva* sceglieva di diventare l'incarnazione della Compassione, il «salvatore del genere umano» (Blavatsky 2017: 93) il quale, al momento della morte, «rimane in quel glorioso corpo che egli stesso si è intessuto, invisibile ai non iniziati, per vegliare su di loro e proteggerli», (*ibidem*: 92). La scelta consapevole è l'atto della coscienza pacificata nell'armonia interiore. L'intenzione consapevolmente benefica era motore del viaggio iniziatico nel *Flauto magico* (Alfieri 2017: 65) e dell'azione portatrice di fratellanza nella commedia di Tolstoj. La scelta interiore per la Komissarževskaja era ascolto della Voce dell'Altissimo che parlava attraverso di lei, la voce della necessità interiore, quella che la Blavatsky identificava come voce dello Spirito. Per l'attrice scelta consapevole era il teatro, inseparabile dall'agire pratico a supporto di chi non avesse ancora visto soddisfatto

il diritto alla vita e alla libertà. Ancora la Blavatsky: «Ora china la fronte e odi bene, o *Bodhisattva*, la compassione parla e dice: “È possibile la beatitudine, quando tutto ciò che vive deve soffrire? Entrerai tu nella salvezza sentendo il grido del mondo intero?”» (2017: 92). Il “grido” del mondo non lasciava indifferente la Komissarževskaja, per la quale il teatro aveva il dovere morale di abbracciare la causa della gente che reclamava il proprio diritto ad esistere. Nella lettera a Karpov del 14 maggio 1898, l'attrice scrisse (Komissarževskaja 1964: 64):

Guardo l'indigenza che è intorno a me, l'indigenza scandalosa, silenziosa perché non ha nemmeno la forza di gridare, sì anche inutilmente, e mi torna in mente la vita che noi conduciamo, siamo degli «eletti» o più esattamente siamo coloro, che si sono eletti da sé e tale dolore e tristezza mi avvolgono tanto che l'anima se ne riempie e vi annega. C'è una giustificazione a tutto ciò o, più esattamente, dove cercare i diritti a una simile esistenza? (trad. it. Gavrilovich 2011: 149).

Missione dell'artista era saper ascoltare il grido muto della gente che non aveva forza di far sentire la propria voce, che l'attrice voleva portare alla luce attraverso il teatro e così trasformare quel grido di dolore in grido di liberazione, in canto. Questo la Komissarževskaja aveva permesso di fare a Larisa (Fig. 2) in *Senza Dote* di Ostrovskij, facendole cantare la romanza di Tosti⁹. La chitarra e il canto sono per Larisa strumento di espressione e di esistenza, in un mondo che la considera mero oggetto.



Fig. 2 Foto di scena. Vera Komissarževskaja nel ruolo di Larisa in *Fanciulla senza dote* di A. Ostrovskij. 1896. Teatro Aleksandrinskij, San Pietroburgo.

Vicina alla morte, la musica permette all'anima di Larisa di salvarsi, se non dalla fine, almeno dalla falsità del mondo. Essa le permette di non perdere se stessa, pur essendo condannata a perdere la vita. Possiamo immaginare che la Komissarževskaja abbia voluto dare la possibilità alla povera Larisa di far sentire la propria voce, di cantare al mondo la propria esistenza. La chitarra e il canto danno al personaggio uno spazio in cui essere se stesso. Anche Mozart nel *Flauto magico* permise a Papageno e Pamina di cantare all'avvicinarsi della morte simbolica e alla metamorfosi nell'amore. Lo strumento magico è una via alla salvezza, se non fisica, spirituale: Vera Komissarževskaja, come Tolstoj nell'opera *I frutti dell'istruzione* e Mozart,



ha affermato la dignità di chi non era riconosciuto come essere umano. Il ruolo dello strumento musicale e del canto è cruciale per la Komissarževskaja e affine a ciò che esso significava per Mozart, Tolstoj e per la Blavatsky.

La voce emerge da questa comparazione come *medium*: il canto è capace di svegliare le anime. Cantare è l'espressione primigenia e liberatoria (Galvani 2019: 7). Essa avvicina l'uomo al mistero della creazione, alla madre natura e insieme allo spirito dell'elevazione, dà spazio a quel grido di liberazione (Rouget 2019: 160-161). Pensiamo a Tolstoj e al personaggio di Karataev, il soldato-contadino, che in *Guerra e pace* emette la voce della natura nel suo canto, spontaneo quanto quello degli uccelli: le semplici melodie popolari sono circondate da un'aura di umile religiosità (Faggionato 2015: 312-313). La voce fa risuonare il corpo umano trasformandolo in musica. Il canto lascia percepire l'armonia interiore, il corpo si stacca dal peso della materialità fine a se stessa, facendosi spirito nell'evanescenza della voce. Per la Komissarževskaja cantare coincideva con l'essere il personaggio, equivaleva a trovarne il "suono". Il personaggio nasceva e viveva nell'attrice, la cui missione era ascoltarne la voce in concentrazione sacrale. Così ha scritto l'attrice a Chodotov (Chodotov [1932] 1962: 184): «[...] ma se vi coglie l'ispirazione, allora debbono cominciare a suonare i tasti, che sono stati finora in silenzio dentro di voi, ed ecco all'improvviso appare il desiderio di cantare, di dire qualcosa di nuovo attraverso quei tasti [...]» (Gavrilovich 2011: 171-172). Per l'attrice, per la Blavatsky e Tolstoj il silenzio è una prova di concentrazione e ascolto interiore da

colmare con la voce. Per la teosofa la liberazione del sé era inseparabile dall'atto di pietà, dall'abbraccio universale, perché la conoscenza del sé, unica via alla salvezza, nasceva per lei solo dalle opere d'amore:

Il Signore della Compassione, scorgendo la vera causa del dolore umano, immediatamente abbandonò il dolce ma egoistico riposo delle quiete solitudini. [...] Semina atti di bontà e ne raccoglierai i frutti. [...] Ti asterrai tu dall'azione? Non così sarà liberata l'anima tua. Per raggiungere il *Nirvana* si deve raggiungere la Conoscenza di Sé e la Conoscenza di Sé nasce dalle opere d'amore, (Blavatsky 2017: 57).

Il concetto di amore ritorna in teosofia come chiave dell'immortalità, come scelta di abbandonarsi al fluire della vita da rispettare attraverso le azioni caritatevoli, concetto messo in pratica dai mozartiani Tamino e Pamina (Alfieri 2017: 84) e dalla Komissarževskaja. Nella lettera a Chodotov del maggio 1901, firmata "La Vostra Luce" (Komissarževskaja 1964: 107-108), l'attrice scrisse che restare nella stasi dell'ipocrisia o della paura impediva all'artista di lasciarsi pervadere dalla vita che pulsava attorno a lui, di bramare l'apertura al mondo che portava all'illuminazione: «l'importante [...] è che bisogna [...] amare tutto il mondo, amare tutte le persone, perché io sono accanto a Voi» (Gavrilovich 2011: 315). Vera Komissarževskaja e la Blavatsky concordavano nell'accostare l'immagine della fiamma purificatrice della Verità e della Speranza alla figura medianica dell'attore sciamano. In una lettera a Karpov (Komissarževskaja [1900] 1964: 86-87), la Komissarževskaja parlò dell'evocativa immagine della "luce"

capace di passare attraverso la ragnatela che oscurava la vista sulla bellezza. L'artista doveva affrontare la lotta interiore dell'animo contro la "cecità", in modo che la luce fosse visibile sia allo spettatore sia all'attore, il quale doveva «saper parlare con sentimenti spontanei e con essi far ardere il cuore della gente» (Gavrilovich 2011: 309). Nella lettera già citata a Karpov del 1898, nella quale parlava della *Sadko* di Rimskij-Korsakov e dell'amore per lo spirito del popolo russo, la Komissarževskaja sentiva la musica come un faro che permetteva di ravvivare la scintilla «che purifica l'anima e la protegge dal vortice» (*ibidem*: 61). Si tratta della fiammella lontana che continuava a brillare nei momenti più bui per chi sapesse vederla anche nella crisi più dolorosa: la fiammella trasmetteva all'attrice la speranza che chiunque avesse mantenuto viva la scintilla nel proprio animo, qualcosa di buono sarebbe riuscito a fare. Helena Blavatsky ha scritto qualcosa di molto simile: ella invitava l'iniziato a diventare *Buddha* di Compassione. «Fissa lo sguardo nell'anima tua sulla stella di cui sei raggio, la stella fiammeggiante che brilla nell'oscura profondità dell'ente eterno» (Blavatsky 2017: 57-58). Notiamo che, sempre nella lettera a Karpov, Vera Komissarževskaja aveva parlato del "raggio di sole", cui siamo irrefrenabilmente spinti nella lotta contro l'ipocrisia. La somiglianza aumenta se confrontiamo i frammenti dal numero 88 al 100 nel testo *La voce del silenzio*, con un passaggio del ricordo dell'attrice che Chodotov ci ha lasciato in *Lontano, ma vicino*. L'attore ha rievocato la fede della Komissarževskaja nell'essenza spirituale dell'attore-sacerdote. Ella era tanto sensibile da carpire «le radici stesse della

vita» attraverso la straordinaria capacità d'intuizione e immedesimazione: «S'immaginava che la fantasia umana, avviluppata dal sentimento, fosse capace di penetrare in un mondo profondo, di trovare la chiave dell'enigma della vita e l'attore per lei era il sacerdote, lo stregone, la persona, che era in grado di immergersi nei recessi spirituali» (Gavrilovich 2011: 171). Anche per la teosofa l'iniziato sul cammino della Salvezza, una volta scoperta la via alla verità, diventava attore e spettatore allo stesso tempo, una sorta di "in-deato", colui che essendosi fuso con la luce della verità, fosse «l'irradiante e l'irradiazione, la luce nel suono e il suono nella luce» (Blavatsky 2017: 46). L'attore-spettatore, pervaso dal potere medianico della visione della luce, riusciva a vedere e sentire interiormente, sublimando la mente ed elevandola a Spirito. La Blavatsky ha descritto il Sacro come entità che si mostrava sotto forma di eterne visioni alla mente, riunita alla beatitudine e illuminata dalla stella, splendente per l'iniziato come «fuoco che arde ma non consuma» (*ibidem*: 45). Secondo la Blavatsky l'iniziato, divenuto egli stesso luce, coincideva col suono del silenzio, ovvero risuonava con la voce dell'eternità, immutabile e libera. La Komissarževskaja parlava proprio della necessità interiore come di una voce proveniente da altri mondi, percepibile nella concentrazione interiore. Essa emanava dal "*sacra sacrorum*" interiore¹⁰ le parole dell'Altissimo tramite la voce dell'attrice che scriveva a Karpov il 19 luglio 1900: «L'eternità Vi parla attraverso di me» (Gavrilovich 2011: 304). Il centro spirituale del sé in cui ascoltare la voce del silenzio è il respiro, inteso come ascolto assorto e percezione del



flusso. Il respiro è sinonimo di scambio vitale e continuo di energia tra il dentro e il fuori dell'essere umano, veicolo primo di comunicazione tra l'Io e lo spazio che lo circonda. Esso, dal punto di vista teosofico, coincide col respiro cosmico, la cui immensa energia è percepibile nel silenzio: colui che sappia ascoltare il proprio «suono interno» è capace di comprendere la voce di «colui che parla nel silenzio», (Blavatsky 2017: 32), ovvero la voce dell'eternità. L'anima concentrata, immersa nella visione della luce, sorride e canta come ha scritto la Blavatsky (*ibidem*), e può essere modellata proprio come l'argilla. In una lettera a Karpov la Komissarževskaja (1964: 66) e nell'opera *I Frutti dell'istruzione* Tolstoj (1943: 57) hanno entrambi usato la metafora della sabbia e dell'argilla come stato naturale dell'anima da cui partire per la costruzione dell'identità, libera dalle catene della menzogna.

Un'altra coincidenza nella scelta di parole evocative di un mondo di significati è quella dell'anima che esce dal guscio, sentendone la profonda necessità come scelta rischiosa ma indispensabile. Vera Komissarževskaja ne aveva parlato nella lettera del 1900 a Sof'ija Smirnova-Sazonova¹¹, (Komissarževskaja 1964: 73-74), in riferimento alla rigenerazione, rievocando la storia puškiniana del figlio dello Zar Saltan, che si era liberato dal guscio della botte, divenuto ormai una gabbia. L'attrice ha spiegato del concetto di "guscio spirituale" nella lettera a Karpov del 1898: «[...] non puoi nasconderti completamente nel guscio, sempre più avidamente cerchi di catturare un raggio di sole» (Gavrilovich 2011: 301). Helena Blavatsky ha usato la metafora del guscio più volte, riferendosi ad esso come «guscio dell'egoismo» o

«involucro protettore» (2017: 33): questo schermo aveva la doppia valenza di protezione e limitazione. Esso proteggeva chi ancora non avesse conquistato la forza di affrontare la crisi attraverso la visione della verità, un guscio naturale per l'essere umano proprio come lo è la paura. Senza di esso, non ci sarebbe la possibilità di prendere consapevolezza della necessità di agire. Secondo la Blavatsky, il guscio costituiva «sicuro asilo» dell'anima, finché essa non fosse stata pronta a spingersi in alto e, «scorgendo la sua immagine sulle onde dello spazio», avesse potuto mormorare: «Questa sono io» (*ibidem*). Sia nelle parole della Blavatsky sia nella storia dello Zar Saltan, anche le onde hanno un ruolo importante nello svelamento e nel lasciarsi trasportare dal flusso della vita. L'acqua (come fluire), la terra (come madre, natura, origine "troppo umana" da cui elevarsi al cielo), il fuoco purificatore, il vento trascinate (vortice, ma anche respiro e libero scorrere): queste le prove iniziatiche che conducevano il candidato sul sentiero del cuore e della saggezza, nel viaggio spirituale della Blavatsky ma anche del *Flauto magico*. Le prove degli elementi potevano essere superate dall'iniziato mozartiano il quale avesse trovato in se stesso la forza attraverso la concentrazione nel silenzio (Alfieri 2017: 116-119). Questa convinzione non poteva esser più vera per la Komissarževskaja, se nella lettera a Chodotov del luglio 1900, (Komissarževskaja 1964: 84-86), ella ha parlato proprio del silenzio, descrivendo la contemplazione in cui era assorta alla vista della bellezza ipnotizzante della natura. Nel silenzio l'attrice riusciva a trovare la stella dell'Orsa Maggiore simbolo dell'amore

per Chodotov, che ricercava sempre come metafora della direzione interiore. L'attrice riteneva fondamentale guardare le cose da un'altra prospettiva, quella della stella, per poi ritornare a terra, trasformati e illuminati. Chi fosse riuscito a fare questo viaggio spirituale sulla stella acquisiva il potere medianico. La meditazione attorno al centro di gravitazione spirituale portava a recuperare l'impulso creativo che viveva già nell'artista.

Se continuiamo la riflessione sul concetto di luce e di slancio dalla terra al cielo nella Blavatsky, troviamo qualcosa di familiare nei confronti di Vera Komissarževskaja. Nei frammenti dal 287 al 291 della Blavatsky (2017: 88), ritroviamo la compresenza di acqua, luce e cielo, quali simboli di rigenerazione e contemplazione della natura in se stessi. Secondo la Blavatsky, il fiume della Conoscenza scorreva senza sosta a prescindere dall'iniziato, il quale doveva però alimentarlo in se stesso, salvarlo dal tramutarsi in «palude stagnante» (*ibidem*). L'iniziato che si lasciasse trasfigurare dalla «luce senza fine» (*ibidem*), ne diventava emissario e irradiazione e, attraverso le opere di compassione, poteva addolcire così l'«immenso mare di dolore formato dalle lacrime degli uomini», (*ibidem*). Era altresì necessario (notiamo l'affinità con le parole dell'attrice) che l'iniziato si fondesse con la Stella più alta, diventando parte del cielo. Era questo il potere simboleggiato dall'identificazione con *Gamajun*: non ci sorprende a questo punto rilevare che la figura alata sia presente nel testo della teosofa, tanto quanto nella memoria della Komissarževskaja.



Fig. 3 Viktor Vasnetsov, *Gamajun, uccello profetico*. 1897. Olio su tela. Museo Daghestaniano di Belle Arti, Machačkala (Russia).

Il frammento 19 del testo teosofico recita che per conoscere il sé e la sua esistenza nel Tutto è necessario uscire dal proprio sé, ovvero elevarsi alla conoscenza del trascendente e così potersi fondere con il Grande Uccello: «Dolce invero è riposare tra le ali di quello che non è nato, né muore, ma è l'AUM¹² attraverso eterne età» (Ivi: 34). Il Grande Uccello era incarnazione della vita, indicava lo Spirito che attraverso il volo connetteva terra e cielo, librandosi nel flusso ininterrotto dell'eterno movimento dei venti. La figura alata rappresentava la coscienza spirituale, allo stesso modo in cui la figura mitologica e antropomorfa di *Gamajun* rappresentava la medianità.



La Komissarževskaja, identificata in *Gamajun*, si considerava ed era considerata dai circoli simbolisti una *medium* tra la coscienza spirituale e l'umanità. La donna-uccello era una figura altamente significativa per la simbologia vetero russa e per la filosofia simbolista contemporanea all'attrice: essa era un'immagine sacra, in russo *obraz*, (Gavrilovich 2016: 129), epifania della verità e dell'istinto vitale. Il culto della donna-uccello si rifaceva al concetto di rigenerazione, rinascita, desiderio di libertà: il mito della dea alata dava voce agli eterni bisogni e impulsi dell'umanità. L'attrice più volte ha dichiarato la connessione che sentiva con la figura totemica del gabbiano, che percepiva vivere e soffrire attraverso di lei: «Nella mia anima ora c'è un tale afflusso di energie e di sete di dare ad essa qualcosa di intenso da amare» (Gavrilovich 2011: 323), ha scritto a Čechov nel 1903 (Komissarževskaja 1964: 129-130). Tenere l'anima all'oscuro e lontana dalla fede e dalla verità equivaleva per Vera a lasciarla nell'oblio, nelle catene del falso. Il frammento teosofico 112 parla dell'ignoranza come di una trappola in cui, se vi è rinchiusa, «l'anima è come un uccello che vi sia prigioniero» (Blavatsky 2017: 53). La Blavatsky ha descritto questo uccello in gabbia come un essere senza voce, impossibilitato a cantare. Ci torna in mente l'identificazione dell'attrice con Larisa: la radice linguistica del nome risale al greco antico *λάρος*, ovvero gabbiano, (Gavrilovich 2016: 133). Sempre a proposito di rigenerazione e identificazione con la figura alata, la Blavatsky ha specificato che, coloro i quali accettassero di cadere e rinascere secondo la legge karmica, ovvero secondo il cammino verso la

Conoscenza Universale e la via del cuore, avrebbero adempiuto alla propria missione e acquisito il potere profetico della visione dell'aquila, ovvero la vista psichica illimitata del Sacro (Blavatsky 2017: 72). Helena Blavatsky sosteneva che la vista psichica fosse il luogo di comprensione dell'Anima-Una, la voce spirituale del sé interiore, da udire attraverso i suoni mistici. Questi donavano al "Viandante del Cielo" o iniziato, lo stesso potere salvifico che Mozart aveva donato a Tamino e Papageno attraverso gli strumenti magici (Alfieri 2017: 65-66). La Blavatsky sosteneva che fossero sette i suoni mistici che avrebbero aperto l'orecchio interiore e ognuno di essi ci richiama Vera Komissarževskaja, Mozart e Tolstoj. Per la teosofa, il primo suono era «la dolce voce dell'usignolo» (Blavatsky 2017: 32): essa rievoca il canto del gabbiano, il canto di libertà e sublimazione del dolore nel canto di *Alkonost*¹³, che il poeta Sologub attribuiva alla voce della Komissarževskaja, (1911: 1), o il canto degli uccelli che viveva nella voce di Karataev. Il secondo suono mistico era quello del cembalo, «che sveglia le stelle palpitanti» (Blavatsky 2017: 32), come per l'attrice la musica manteneva viva e accesa la scintilla della speranza. Il terzo suono dell'oceano nella conchiglia rievoca il suono del mare in cui si perdeva la Komissarževskaja nelle descrizioni della natura presenti nelle lettere a Chodotov, insieme al fluire delle onde come flusso vitale. Il quarto e il quinto suono, liuto e flauto, ci portano, da un lato, alla centralità rituale antica dello strumento a corde, dall'altro, a quella dello strumento a fiato: il primo, strumento apollineo prediletto da Tanja, Betsy (*I frutti dell'istruzione*) e

Komissarževskaja/Larisa, il secondo, sacro alla simbologia massonica, tanto quanto a quella greco-antica dionisiaca. La tromba, sesto suono mistico, era anche veicolo della sonorità solenne e massonica per eccellenza, (Mila 2006: 66), mentre l'ultimo, il tuono, era descritto dalla Blavatsky come la vibrazione del cosmo nella tempesta, espressione del potere della natura. Immerso in questo mondo sonoro, l'iniziato trovava asilo nella camera del Cuore, dove poteva scoprire il proprio ruolo attivo «la forza elettro-spirituale», (Blavatsky 2017: 37), che richiama la forza generatrice della Grande Madre e di *Gamajun*.

Lo studioso sovietico Pavel Markov ha parlato di Vera Komissarževskaja proprio come di “uccello della tempesta”, personificazione della carica attiva della protesta sociale, della possibilità di metamorfosi del teatro, inseparabile dall'energia interiore del singolo e dell'artista: «Proprio l'interpretazione della Komissarževskaja fu un invito alla “tempesta”, alla protesta attiva, all'azione. In quegli anni di crescita del movimento rivoluzionario la Komissarževskaja era diventata “l'uccello della tempesta” della scena russa», (Gavrilovich 2011: 259). Continuando la comparazione tra Vera Komissarževskaja e la Blavatsky, notiamo un'affinità nell'uso dell'immagine del vortice, lacerazione interiore da cui far emergere la luce. Nella lettera a Vera Solov'eva¹⁴ del 1888, (Komissarževskaja 1964: 31-32), la Komissarževskaja scriveva a proposito del dolore: poco dopo il tentato suicidio, l'attrice temeva di non avere forza sufficiente a rialzarsi di fronte ai colpi del destino. Era questa la lettera in cui l'attrice parlava della «fiammella che brilla lontano lontano» (Gavrilovich 2011: 299). La lettera a

Karpov del 1898 invece manifesta la fede che quella fiammella o “scintilla” potesse essere vivificata grazie alla musica: la Komissarževskaja ha scritto che la fiamma della speranza percepita nei suoni musicali «purifica l'anima e la protegge dal vortice nel quale è attratta ogni vita» (Ivi: 302). Anche Helena Blavatsky ha usato la metafora del vortice per indicare la caduta nell'abisso del dolore e della menzogna, in cui le anime restavano ingabbiate, con le «ali infrante [...] Battute dalla furia dei venti, inseguite dall'uragano, esse sono travolte nei gorgi e scompaiono nel primo grande vortice» (Blavatsky 2017: 37).



Fig. 4 Foto di ritratto. Vera Komissarževskaja nel ruolo di Larisa in *Fanciulla senza dote* di A. Ostrovskij, 1896. Teatro Aleksandrinskij, San Pietroburgo. (Foto di C. Fischer).

La teosofa ha affermato che solo trovando in se stessi la luce «la grave impresa è compiuta [...] l'ampio abisso che spalancava le fauci è quasi varcato» (Ivi: 82). Scegliendo la via del Cuore e sacrificando se stessa all'atto d'amore, la Blavatsky, come la Komissarževskaja, sceglieva la vita: così, terra e cielo si fondevano in un «cantico d'amore [...] Ascolta! Dal profondo e insondabile



vortice di questa luce aurea [...] la Voce senza parola di tutta la natura s'innalza in mille accenti» (Ivi: 93).

Concludiamo questo viaggio con l'immagine significativa dell'anima come "corda vibrante". Per l'attrice e la teosofa, mettendo in moto la corda interiore, lo spirito risuonava dell'intimo accordo che faceva del *medium* e della sua voce strumento musicale e del divino, emanazione della vibrazione della vita. Rievocando questa metafora, la Komissarževskaja scriveva a Chodotov nel gennaio del 1901 (Komissarževskaja 1964: 94-95) come le corde dello spirito permettessero di tirar fuori la luce viva in ognuno, emanando suoni e vibrazioni. L'attrice sentiva su di sé il potere di captare le corde interiori nell'altro come di una missione. La Blavatsky ha voluto tramandare l'idea di un simile legame tra maestro e iniziato fatto di accordi interiori: il maestro era capace di intuire le corde dell'anima in colui che si apriva alla via del Cuore attraverso il Sentiero del Dolore. Accordando gli animi sulla frequenza dell'armonia universale si diventava tutt'uno con l'Anima-Maestra, quella che per la Blavatsky, tanto quanto per Mozart o Tolstoj, era l'Anima Universale. Secondo i precetti teosofici, empatizzare col mondo e percepire in sé il Dolore universale permetteva di creare una connessione che comprendesse tutti gli esseri nell'unico respiro cosmico, messo in vibrazione nel suono fondamentale della Natura. Il sacrificio del sé all'Anima Universale apriva l'orecchio interiore alla voce karmica della speranza, fondendo l'animo nel raggio dello Spirito. Accordandosi con il suono occulto della Natura, le corde interiori degli iniziati formavano uno strumento musicale che la Blavatsky

paragonava alla *Vinā*¹⁵. Secondo la Blavatsky, l'umanità costituiva la cassa di risonanza della *Vinā*, mentre la mano che la suonava corrispondeva al respiro della Grande Anima. Il frammento 225 avvalorava la presenza di un afflato mistico condiviso e rispecchiato dalle parole della Komissarževskaja:

Hai tu accordato il tuo cuore e la tua mente con la gran mente e il gran cuore di tutto il genere umano? Il "cuore dell'uomo che vuole entrare nella corrente" deve vibrare in risposta ad ogni sospiro, ad ogni pensiero di tutto ciò che vive e respira, come la voce ruggente del fiume sacro rimanda l'eco di tutti i suoni della natura (Blavatsky 2017: 75).

Bibliografia

- Alfieri, Fabrizio, *Mozart. Il viaggio iniziatico nel «Flauto magico»*, Luni Editrice, Milano, 2017.
- Alkonost. *Kniga 1. Pamjati Vere Fedorovne Komissarževskoj, Izdatel'stvo Peredvižnogo teatra P.P. Gajdeburov i N.F. Skarskoj*, Sankt Peterburg 1911.
- Beljaev, Jurij, "V.F. Komissarževskaja", in *Stat'i o teatre*, Ed. Julija Rybakova, Giperion, Sankt Peterburg, 2003: 432.
- Beljaev, Jurij, *Komissarževskaja. Artista Imperatorskich teatrov*, Trud, Sankt Peterburg 1899.
- Blavatsky, Helena, *La Voce del Silenzio e altri frammenti scelti dal libro dei precetti d'oro*, Edizioni Teosofiche Italiane, Vicenza, 2017.
- Chodotov, Nikolaj, *Blizkoe – dalekoe, Iskusstvo*, Moskva [1932] 1962.
- Faggionato, Raffaella, *L'alambicco di Lev Tolstoj: Guerra e pace e la Massoneria russa*, Viella libreria editrice, Roma,

- 2015.
- Galvani, Francesca, *Psicologia della voce e del canto*, Amazon Italia Logistica S.r.l., Torrazza Piemonte (TO), 2019.
- Gavrilovich, Donatella, *Bearer of Light. The Search for the Sacred in Vera Komissarževskaja and Wassilii Kandinsky*, in «Arti dello spettacolo-Performing Arts», Anno II, Special Issue, 2016, pp.124-140.
- Gavrilovich, Donatella, *Profumo di Rus'. L'arte del teatro in Russia, scritti di artisti, pittori e critici 1860-1920*, Bulzoni Editore, 1993.
- Gavrilovich, Donatella, *Vera Komissarževskaja, Una donna "senza compromesso". La vita e l'opera dell'attrice russa dal 1889 al 1906*, Universitalia, Roma, 2011.
- Jankélévitch, Vladimir, *La musica e L'ineffabile*, Tempi Moderni Edizioni, Napoli, 1985.
- Komissarževskaja, Vera, *Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy*, Ed. Anatol'ij Al'tšuller Leningrado-Mosca, 1964.
- Leti, Giuseppe - Lachat, Louis, *L'esoterismo a teatro. Il Flauto magico, Parsifal, Faust*, Edizioni PiZeta, San Donato (MI), 2018.
- Mandel'stam, Osip, *Il rumore del tempo- Feodosia-Il francobollo egiziano*, Einaudi, Torino, 1980.
- Mila, Massimo, *Lettura del Flauto Magico*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2006.
- Nosova, Valerija, *Komissarževskaja, Molodoja Gvardija*, Moskva, 1964.
- Rouget, Gilbert, *Musica e Trance*, Piccola Biblioteca Einaudi, 2019.
- Rybakova, Julija, *Komissarževskaja, Iskusstvo*, Leningrad 1971.
- Stanislavskij, Konstantin, *Sobranij sočinenij*, Iskusstvo, Moskva 1988.

- Surian, Elvidio, *Manuale di storia della musica vol. secondo. Dalla musica strumentale del Cinquecento al 'periodo classico'*, Rugginenti, Milano, 2015.
- Tolstoj, Lev, *Che cosa è l'arte*, Mimesis Edizioni, Milano, 2011.
- Tolstoj, Lev, *Gli Spiriti o I frutti dell'istruzione*, Edizioni il dramma, Torino, 1943.
- Tolstoj, Lev, *Guerra e pace*, Feltrinelli, Milano, 2021.
- Tolstoj, Lev, *La confessione*, Feltrinelli Editore, Milano, 2000.
- Tschizewskij, Dmitrij, *Storia dello spirito russo*, Sansoni, Firenze, 1965.
- Vera Komissarževskaja meets Eleonora Duse. *The 'Joan of Arc' of the Russian scene and the 'Divina' of Italian theatre*, in «Arti dello spettacolo-Performing Arts», Special Issue, n. 2, 2016.

¹L'attrice e cantante, figlia del tenore Fëdor Komissarževskij, giunse al teatro dopo una crisi personale che la portò al tentato suicidio. Dopo un periodo di formazione con l'attore Vladimir Davydov, supportò il padre e Konstantin Stanislavskij all'Associazione d'arte e letteratura di Mosca, dove si mise in gioco sia in spettacoli drammatici che operistici. Dal 1893 al 1895 sperimentò le scene teatrali delle compagnie di Nikolaj Sinel'nikov e Kostantin Nezlobin, ottenendo grandi successi in ruoli da *ingénue comique* e *ingénue dramatique*, per poi debuttare sulle scene imperiali del teatro Aleksandrinskij nel 1896 col ruolo di Rosi in *La battaglia delle farfalle* di H. Sudermann. Qui visse l'esperienza della prima dell'opera di Čechov *Il gabbiano*, conobbe Eleonora Duse e Tommaso Salvini, partecipando contemporaneamente a molti concerti di beneficenza assieme al pianista Aleksandr Ziloti ed al compositore Anton Arenskij. Dopo l'abbandono del teatro imperiale, la Komissarževskaja scelse di perseguire la propria missione teatrale, prima portando la sua arte in *tournee* nelle province, poi fondando il proprio Teatro Drammatico a San Pietroburgo nel 1904, dove mise in scena opere di autori come Ibsen, Gor'kij, Čechov e continuò ad interpretare i



personaggi dell'inseparabile Ostrovskij, che accompagnarono tutta la carriera dell'attrice. Tra il 1906 ed il 1907 collaborò con il regista Vsevolod Mejerchol'd alla messinscena di opere di autori simbolisti come Maeterlinck e Blok. Dopo la rottura con Mejerchol'd la Komissarževskaja organizzò una *tournee* in America. Annunciando l'abbandono del teatro in favore della scelta di creare una propria scuola, l'attrice partì per l'ultimo viaggio, che la vide recitare fino alla morte per vaiolo avvenuta a Taškent nel 1910. Per approfondimenti sulla vita dell'attrice si consigliano i testi in lingua russa della Nosova (1964) e della Rybakova (1971), in lingua italiana della Gavrilovich (2011).

² Si allude al concetto di contagio artistico tolstoiano quale comunicazione empatica e immediata, la cui fonte è la necessità interiore, concetto espresso in *Che cosa è l'arte* (Tolstoj 2011: 130-131).

³ Ci si riferisce agli anni all'Associazione d'arte e letteratura di Mosca col padre Komissarževskij e Stanislavskij. Testimonianze fondamentali in questo senso sono gli scritti del regista (Stanislavskij 1988: 192-195).

⁴ Opera lirica in forma di *Singspiel*, tipica forma tedesca che alternava sezioni recitate a sezioni cantate (Surian 2015: 352).

⁵ Protagonista femminile del *Flauto magico*.

⁶ Per un approfondimento sull'ispirazione massonica dell'opera di Mozart si consigliano i testi di Massimo Mila e Fabrizio Alfieri, il quale in particolare ha precisato come per il compositore l'ideale massonico guida fosse la ricerca della Verità, attraverso un percorso di *metànoia* o metamorfosi e ricerca interiore, (Alfieri 2017: 9-10).

⁷ I frammenti sono indicazioni che la Blavatsky aveva desunto dagli antichi testi buddisti, manoscritti che la teosofa avrebbe visionato e studiato. La teosofa tradusse i frammenti dal *Libro di Dyzan* e dall'opera mistica *Paramārtha*, fonti esoteriche buddiste che istruivano gli antichi iniziati, la cui fonte più recente, quella visionata dalla Blavatsky, risaliva al quinto secolo ed era identificata dalla teosofa nella mano del monaco Āryāsanga.

⁸ Il potere incantatore dell'attrice era quello che possiamo considerare *charme* musicale, totale rapimento, immersione nel flusso del divenire, «moto spontaneo del cuore», (Jankélévitch 1985: 152).

⁹ Francesco Paolo Tosti (1846-1916) fu un compositore italiano di romanze da camera: qui si allude a *Non m'ama più*, 1874, cantata da Vera Komissarževskaja /Larisa e non presente nella versione originale dell'opera.

¹⁰ L'attrice stessa chiamava così la profondità della propria anima, (Gavrilovich 2011: 311).

¹¹ Autrice di un diario cronaca del Teatro Aleksandrinskij dove Vera recitò dal 1896 al 1902.

¹² La sigla AUM derivava dalle iniziali di parole che nella tradizione buddista indicavano l'ala destra e sinistra, la coda e la testa dell'animale.

¹³ Uccello profetico del paradiso secondo la tradizione vetero-russa.

¹⁴ Moglie del medico che ebbe in cura Vera al sanatorio di Lipeck dopo il tentato suicidio del 1885.

¹⁵ Si tratta di un antico strumento a corde indiano, antenato del *sitar* e impiegato nelle arti teatrali, nell'accompagnamento alla danza e nella musica strumentale.