

«Это не Кармен». Испания на русской драматической сцене второй половины XX в.

© Арефьева А.Б., 2024

Анастасия Борисовна Арефьева, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора ибероамериканского искусства ГИИ.
125375, Москва, Козицкий переулок, 5
ORCID: 0000-0001-9308-4482 E-mail: arefieva.a@gmail.com



Аннотация. С первой половины XIX в. русский театр проявляет неподдельный интерес к испанской драматургии и становится проводником идеалов испанской культуры, претворяя ее мифологемы в свои собственные. Столь страстное и продолжительное увлечение Испанией связано с рецепцией тех её черт, в которых сама русская культура ощущает насущную потребность. Так, драма Педро Кальдерона «Врач своей чести», поставленная в 1830 г. великим русским актером В.А. Каратыгиным, стала одним из проявлений русского «испанофильства» 1820-х гг., вызванного вниманием русских романтиков к революционным событиям в Испании. В годы либеральных реформ Александра II спектакли по драмам Лопе де Веги резонировали с важнейшими социально-политическими вопросами устройства самой России. В 1915 г., в разгар Первой мировой войны, В. Мейерхольд ставит драму Кальдерона «Стойкий принц»

о красоте мира и ее уязвимости. Успех испанских комедий в Советском Союзе в конце 30–40-х гг. XX в. стал мощнейшим контрапунктом эпохе тяжелых испытаний. Режиссеры же второй половины XX в. стремились как можно дальше уйти от возникшего в 1940-е гг. в СССР стереотипного канона постановок испанских спектаклей. Так, А. Гончаров хотел представить Испанию страной «пыльных дорог и крикливых ослов», а С. Бархин в спектакле Л. Хейфеца «Ревнивая к самой себе» — дать аллюзии на испанский маньеризм. В ту эпоху традиция постановок испанской драматургии на русской сцене проявляла себя в попытках отойти от «лубочной» Испании, найти другую Испанию и новые формы ее сценического воплощения.

Ключевые слова: испанский театр, русская сцена, советский театр, комедия, драма, режиссура, золотой век, Лопе де Вега, Кальдерон, Тирсо де Молина

Для цитирования: Арефьева А.Б. (2024) «Это не Кармен». Испания на русской драматической сцене второй половины XX в. *Ибероамериканские тетради*. № 3. С. 102–119. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-102-119

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

«Esto no es Carmen». España en el escenario dramático ruso de la segunda mitad del siglo XX

© Arefyeva A.B., 2024

Anastasia B. Arefyeva, PhD (Historia del Arte), investigadora principal del sector de arte iberoamericano del Instituto Estatal de Estudios de Arte.
125375, Rusia, Moscú, callejón Kozitsky, 5
ORCID: 0000-0001-9308-4482 E-mail: arefyeva.a@gmail.com

Resumen. Desde la primera mitad del siglo XIX, el teatro ruso muestra un interés auténtico por la dramaturgia española y pasa a transmitir los ideales de la cultura española incorporando también sus mitologemas. Esta pasión por España, tan intensa y prolongada, se atribuye a que la propia cultura rusa anhela y, por lo tanto, procura obtener algunos de sus rasgos. Por ejemplo, la obra de Pedro Calderón «El médico de su honra», puesta en escena en 1830 por el gran actor ruso Vasily Karatyguin, pone de manifiesto la «hispanofilia» rusa de los 1820, alentada por el vivo interés de los románticos rusos en los acontecimientos revolucionarios en España. En los años 1860–1870, cuando Alejandro II realizó reformas liberales, las funciones basadas en las obras de Lope de Vega resonaron con las cuestiones sociopolíticas más urgentes para Rusia. En 1915, en plena Primera Guerra Mundial, Vsévolod Meyerhold monta la obra de Calderón «El príncipe constante» que muestra lo bonito y vulnerable que es el mundo. Al éxito de las comedias españolas en la URSS a finales de los años 1930 y 40 se yuxtapone una época de pruebas duras. Los directores de la segunda mitad del siglo XX trataron de alejarse lo más posible del canon estereotípico de España que surgió en la Unión Soviética en los 1940 (guitarras, castañuelas, toreros). Entonces Andréi Góncharov presentó España como país de «camino polvoriento y burros ruidosos», mientras que Serguei Barkhin aludió al manierismo español en el espectáculo de Leonid Jefets «La celosa de sí misma». Por lo tanto, ir más allá del tópico de la España «popular», encontrar *otra* España y nuevas formas de representarla en el escenario caracterizó la tradición de las puestas en escena de obras españolas en teatros rusos.

Palabras clave: teatro español, escena rusa, teatro soviético, comedia, drama, dirección, Siglo de Oro, Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina

Para citar: Arefyeva A.B. (2024) «Esto no es Carmen». España en el escenario dramático ruso de la segunda mitad del siglo XX, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 3, pp. 102–119. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-102-119

Declaración de divulgación: La autora declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

«It's Not Carmen». Spain on the Russian Drama Stage of the Second Half of the 20th Century

© Arefyeva A.B., 2024

Anastasia B. Arefyeva, PhD (Art History), Senior Research Fellow of the Ibero-American Art Department at the State Institute for Art Studies.

125375, Russia, Moscow, Kozitsky lane, 5

ORCID: 0000-0001-9308-4482

E-mail: arefyeva.a@gmail.com

Abstract. Since the first half of the 19th century, Russian theater appears to be genuinely drawn to Spanish dramaturgy, starting to convey the ideals of Spanish culture and incorporating Spanish mythologems. This intense and long-lasting passion for Spain can be attributed to the Russian culture seeking to acquire some of its features. Thus, Pedro Calderón's play «The Surgeon of his honour», staged in 1830 by the great Russian actor Vasily Karatygin, was a manifestation of Russian «hispanophilia» in the 1820s, nurtured by the Russian Romantics' interest in the revolutionary events in Spain. In the 1860s–1870s, during the era of liberal reforms initiated by Alexander II of Russia, performances based on the works of Lope de Vega resonated with the most pressing socio-political issues of Russia. In 1915, in the midst of World War I, Vsevolod Meyerhold staged Calderón's play «The Constant Prince» which highlighted the world's beauty and vulnerability. The success of Spanish comedies in the late 1930s and 1940s stood in stark contrast to the era of harsh trials. The directors of the second half of the 20th century sought to distance themselves as much as possible from the stereotypical way of staging Spanish performances that emerged in the USSR in the 1940s: Andrey Goncharov wanted to present Spain as a country of «dusty roads and braying donkeys», while Sergey Barkhin alluded to Spanish mannerism in Leonid Jeifets' performance «Jealous of Herself». Consequently, the tradition of staging Spanish plays in Russian theaters manifested itself in attempts to go beyond the «popular» Spain, to find *another* Spain and new forms of portraying it on stage.

Keywords: Spanish theater, Russian stage, Soviet theater, comedy, drama, direction, Golden Age, Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina

For citation: Arefyeva A.B. (2024) «It's Not Carmen». Spain on the Russian Drama Stage of the Second Half of the 20th Century, *Iberoamerican Papers*, no. 3, pp. 102–119. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-102-119

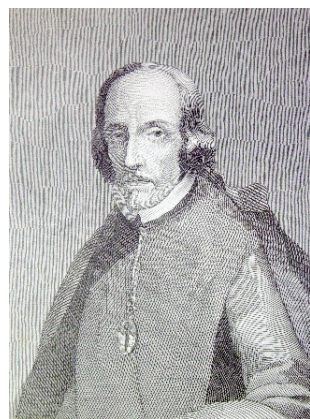
Disclosure statement: No potential conflict of interest was reported by the author.

История постановок испанской классики на русской сцене насчитывает более 300 лет: первый спектакль по пьесе великого драматурга и поэта Педро Кальдерона (Pedro Calderón de la Barca, 1600–1681) в России был сыгран в 1709 г. англо-немецкой труппой на Красной площади. Серьезный же интерес к испанской драматургии русский театр начинает проявлять с первой половины XIX в., становясь одним из главных проводников идей и идеалов испанской культуры и претворяя ее мифологемы в свои собственные [Багно, 2006].

Несмотря на огромное число российских постановок по испанской драматургии, в отечественном театроведении до последнего времени не было трудов, посвященных комплексному исследованию этой темы. Первые подступы к ней были сделаны автором настоящей статьи в диссертации «Кальдерон и Мейерхольд. Испанская классическая драматургия на русской сцене начала XX века» [Арефьева, 2013], а также в готовящейся к печати монографии «Образы Испании. Драматургия Золотого века на русской сцене»¹.

В данной статье речь пойдет о генезисе интереса русского театра к испанским классическим пьесам, а также о том, как развивалась традиция постановок классической испанской драматургии. Особое внимание будет уделено второй половине двадцатого века как периоду, предшествующему тому, что происходит в театре сегодня.

В 1810–1820-е гг. в России значительно усиливается интерес к общественной жизни Испании: поколению декабристов близки идеи испанских революционеров. В 1830 г. выдающийся актер Василий Каратыгин (1802–1853) переводит с немецкой версии текст кальдероново-го «Врача своей чести» («*El médico de su honra*», ок. 1637) и играет в спектакле в Большом Каменном театре в Петербурге главную роль (постановка шла под названием «Кровавая рука»). Этот первый профессиональный спектакль по Кальдерону на русской сцене во многом оказался созвучен тревогам самих романтиков с их вниманием к чувствам, которые не подвластны разуму [Арефьева, 2020]. После этой постановки и спектакля по пьесе Кальдерона «Последняя дуэль в Испании» («*El postrer duelo de España*», 1672) в Александринском театре в 1838 г. «испанская» тема исчезает с подмостков русских театров почти на тридцать лет.



*Педро Кальдерон
де ла Барка*

¹ Монография А.Б. Арефьевой «Образы Испании. Драматургия Золотого века на русской сцене» в настоящее время готовится к печати в Государственном институте искусствознания (Москва). Выход книги запланирован на 2025 г. — *Примеч. ред.*

Зато с середины XIX в. в испано-русских театральных отношениях наступает новый этап: российская образованная публика открывает для себя европейское наследие, и появляются не только новые переводы, но и горячие пропагандисты испанской драматургии [Балашов, 1975]. Одним из них



Василий Каратыгин

был известный театральный критик, драматург, переводчик и редактор газеты «Антракт» Александр Баженов (1835–1867). Он мечтал, чтобы высокие образцы мировой, в том числе испанской, драматургии вытеснили низкосортные мелодрамы с подмостков московского Малого театра, и призывал актеров выбирать для своих бенефисов пьесы зарубежных авторов, в том числе Лопе де Веги (Lope de Vega, 1562–1635) и Кальдерона [Сильюнас, 2012].

Его чаяния не пропали даром. Так, в 1876 г. в своем первом бенефисе 23-летняя Мария Ермолова (1853–1928) играет Лауренсию в исторической драме Лопе де Веги «Овечий источник»² («Fuente Ovejuna», 1619) в переводе Сергея Юрьева (1821–1888) и получает признание как выдающаяся трагическая актриса. Но спектакль вскоре закрывают в силу его огромного общественного резонанса. Спустя 10 лет Ермолова блистательно сыграет еще одну испанскую героиню — Эстрелью в «Звезде Севильи» («La estrella de Sevilla», 1623) Лопе де Веги [Weiner, 1988].

В 1910-е гг. к испанским пьесам золотого века начинают обращаться режиссеры [Иванов, 2024]. Один из главных театральных экспериментаторов Всеволод Мейерхольд³ (1874–1940) ставит три спектакля по религиозно-философским драмам Кальдерона (две версии «Поклонения кресту» / «La Devoción de la cruz», 1637/ и «Стойкого принца» / «El príncipe constante», 1636/).



Мария Ермолова

² Знаменитая пьеса Лопе де Веги о народном бунте, в которой крестьяне расправляются с тираном-наместником. — *Примеч. авт.*

³ Выдающийся театральный режиссёр, актёр, педагог, теоретик театра, автор системы упражнений для актеров, получившей название «биомеханика». Среди его спектаклей — «Сестра Беатриса» М. Метерлинка, «Гедда Габлер» Г. Ибсена, «Балаганчик» А. Блока, «Маскарад» М. Лермонтова, «Мистерия-Буфф» В. Маяковского, «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка и др. В 1939 г. арестован по обвинению в троцкизме. В 1940 г. расстрелян. В 1955 г. реабилитирован. — *Примеч. авт.*

В «Старинном театре»⁴ Николая Евреинова (1879–1953) выходит целый цикл испанских пьес — «Овечий источник» и пролог к драме «Великий князь московский и гонимый император» («El gran duque de Moscovia y emperador perseguido», 1616) Лопе де Веги, интермедия «Два болтуна» («Los habladores») Мигеля де Сервантеса (Miguel de Cervantes, 1547–1616), «Благочестивая Марта» («Marta la piadosa», 1636) Тирсо де Молины (Tirso de Molina, 1579–1648) и «Чистилище Святого Патрика» («El purgatorio de San Patricio», 1628) Кальдерона. Молодая русская режиссура учится у испанского театра золотого века подчеркнутой театральности, открытости сценических приемов, старается найти выразительные средства для передачи многообразия и глубины смыслов ренессансных и барочных пьес [Regueiro, 1996; Ynduráin, 2006].



Всеволод Мейерхольд

Первые годы советской власти вносят свои коррективы в русско-испанские театральные отношения. Религиозно-философские драмы Кальдерона оказываются идеологически чуждыми. Лопе де Вега становится единственным испанским автором, пьесы которого рекомендуются для постановок. Но если комедии казались безобидными и не встречали цензурных запретов, то из всех драм был выбран лишь «Овечий источник», — очевидно, в силу его революционности.

Двадцатые годы XX в., как известно, связаны в СССР с невероятным расцветом авангардного театра и выдающимися постановками Всеволода Мейерхольда, Евгения Вахтангова⁵ (1883–1922),

А.К. Шервашидзе.
Портрет режиссера
и драматурга
Николая Евреинова

⁴ «Старинный театр» — историко-реконструктивное сценическое предприятие, возникшее в Санкт-Петербурге в 1907 г. по инициативе Н.Н. Евреинова и барона Н.В. Остен-Дризен. За два сезона публике были представлены западноевропейский театр Средневековья и Ренессанса (1907–1908 гг.) и испанский театр эпохи Возрождения (1911–1912 гг.). Труппу Старинного театра составили актёры-любители, студенты и актёры Суворинского театра (ныне БДТ). — *Примеч. ред.*

⁵ Евгений Богратионович Вахтангов — один из крупнейших режиссеров начала XX в., актёр и педагог, один из создателей Первой студии МХТ, а также Третьей студии МХТ, ставшей впоследствии театром имени Евгения Вахтангова. Режиссер спектаклей «Росмерсхольм» Г. Ибсена, «Эрик XIV» А. Стриндберга, «Чудо святого Антония» М. Метерлинка, «Принцесса Турандот» К. Гоцци и др. — Здесь и далее *примеч. авт.*

Александра Таирова⁶ (1885–1950), работами художников-экспрессионистов. Обращение к испанской классике в СССР в это время происходит крайне редко.

Полноценное возвращение пьес (а точнее, комедий) золотого века на русскую сцену произойдет лишь в середине тридцатых годов. Это время — сложный и болезненный период для театра и для советской культуры в целом. Выдающийся историк театра Майя Туровская⁷ писала о нем как об «ужасном и веселом» переходном времени, «когда революционаризм 20-х стал преобразовываться в прагматичную, практическую сталинскую диктатуру <...>, но быт и культура, пережившие радикальную ломку, все еще сопротивлялись унификации, сохраняя неоднородность, многоукладность, которая внешне упростилась только после войны, когда наступила ждановщина»⁸. Большой террор и ощущение, что «жить стало лучше», существовали одновременно, составляя часть сложной общественной картины 1930-х гг. Именно на эти годы в русском театре приходится расцвет испанской комедии [Tietz, 2003].

В 1936 г. «Собаку на сене» («El perro del hortelano», 1618) ставит в Ленинграде Николай Акимов⁹ (1901–1968), через год в Москве в Театре Революции эта же пьеса выходит с Марией Бабановой (1900–1983) в главной роли.

В 1939 г. в своем Театре Комедии Н. Акимов показывает премьеру «Валенсианской вдовы» Лопе де Веги. В 1940 г. её играет в Москве Театр Ленинского комсомола. В роли вдовы — выдающаяся советская актриса Софья Гиацинтова (1895–1982).

«Испанские» спектакли этого времени стали важнейшей частью репертуара советского театра, задав высокую профессиональную планку и заложив основы советского канона постановок испанской драматургии.



Николай Акимов.
Эскиз костюма Дианы
к спектаклю
«Собака на сене». 1936

⁶ Александр Яковлевич Таиров — выдающийся режиссер, создатель и художественный руководитель Камерного театра. Среди его работ — вошедшие в историю российского театра спектакли «Федра» по Ж. Расину, «Фамира Кифаред» И. Анненского, «Саломея» О. Уайльда, «Опера нищих» по пьесе «Трехгрошовая опера» Б. Брехта, «Оптимистическая трагедия» В. Вишневского и др.

⁷ Майя Иосифовна Туровская (1924–2019) — выдающийся советский и российский театровед, киновед, сценарист, культуролог, автор книг «Бабанова. Легенда и биография», «Зубы дракона: мои 30-е годы», «Blow-up, или Герои безгеройного времени», «Обыкновенный фашизм» и др.

⁸ Туровская М. Зубы дракона: мои 30-е годы. Москва. АСТ. 2015. С. 22.

⁹ Николай Павлович Акимов — выдающийся художник, режиссер, педагог, книжный график, художественный руководитель Ленинградского Театра Комедии. На его сцене Акимов поставил и оформил спектакли «Собака на сене», «Валенсианская вдова» Лопе де Веги, «Двенадцатая ночь» У. Шекспира, «Тень» Е. Шварца, «Школа злословия» Р.Б. Шеридана и др.

Эти спектакли не откликнулись на злобу дня, но были пропитаны воздухом противоречивых 1930-х гг. с их скрытыми страхами и жаждой жизни. После постановок в столицах эти пьесы с большим успехом шли на сценах театров других городов Советского Союза.

А что происходило с испанскими пьесами после окончания Великой Отечественной войны и во второй половине XX в.? Были ли открыты новые ключи к ним?

«Через минуту танцевала вся площадь»

Особняком в череде испанских спектаклей второй половины 1940-х гг. (хотя бы потому, что впервые за много лет не в Ленинграде, а в Москве состоялась премьера по ранее неизвестной испанской пьесе) стоит спектакль «Учитель танцев» («El maestro de danzar», 1653) по комедии Лопе де Веги, поставленный в 1946 г. в Центральном театре Советской Армии режиссером Владимиром Канцелем (1896–1977) с Владимиром Зельдиным (1915–2016) в заглавной роли.

Эта постановка стала легендой советской сцены, выдержав более 1900 представлений. При этом в начале работы над спектаклем мало кто в театре, который был призван освещать темы войны и защиты родины, надеялся на успех этой постановки. В 1987 г. Владимир Зельдин вспоминал: «Когда В. Канцель после войны приступал к этой работе, он очень верил в ее необходимость и вселил эту веру во всех нас. 1946 год... Как же вовремя мы заговорили о прекрасном! Первую тысячу представлений мы сыграли нашим первым составом»¹⁰. Последний раз в роли главного героя Альдемаро Зельдин вышел в день своего 60-летия, в 1975 г.



*Владимир Зельдин
в роли Альдемаро*

Первые рецензенты разделились на два лагеря. Одни отмечали сдержанность и «сухость» постановки: «Театр словно стесняется: к лицу ли, мол, ему, столь художественно серьезному, просто смешить публику? Не надо ли разыскать характерные черты в комедийных персонажах и тронуть зрителя подлинной любовью молодых людей?»¹¹ Другие, напротив, хвалили театр за социальную тематику и журили за «стремление во что бы то ни стало смешить зрителей»¹².

¹⁰ Зельдин В. 1900 вечеров «Учителя танцев». Вечерняя Москва. 20 ноября 1987. С. 6.

¹¹ Заславский Д. Веселый спектакль. Труд. 1946. № 45. С. 8.

¹² Узин В. Два спектакля. Известия. 1946. 27 февраля. С. 5.

Сходились критики в восхищении Альдемаро-Зельдиным: «Он все продельывает так легко, непринужденно, непосредственно, что совершенно понятно, почему его сразу полюбила Флорела»¹³. Более того: казалось, что он влюблен не только во Флорелу, но и во всех женщин в зрительном зале [Ryjik, 2019: 66].

Также единодушно отмечали блеск перевода Татьяны Щепкиной-Куперник¹⁴ (1874–1952). Про работу над этой пьесой она сама писала следующее: «Я совместно с режиссером В. Канцелем внимательнейшим образом пересмотрела весь сценический текст. Кое-что мы сократили, кое-что прояснили, по возможности заменили старинные и непонятные сравнения и туманные выражения обыкновенными понятиями — при этом тщательно проверяя логическую, психологическую и историческую правильность данного изменения. В общем, мы стремились сделать пьесу наиболее доходчивой для зрителя, но в то же время старались при обработке не погрешить ни против замысла, ни против стиля, ни против стиха Лопе»¹⁵.

Т. Щепкина-Куперник вспоминает и собственные, живые впечатления об особой музыкальности и пластичности испанцев: «Мне приходилось видеть, как, например, на площади у фонтана, слышав музыку, служанка ставила наземь кувшин с водой и, выхватив из кармана кастаньеты, принималась танцевать, а чистивший сбрую конюх бросал работу и присоединялся к ней. Через минуту танцевала вся площадь — и с каким огнем, с какой грацией! — им мог бы позавидовать любой балет. Или случалось мне наблюдать за движениями убиравших землянику, растущую в полях под Аранхуэсом, как у нас картошка: каждая поза, каждый шаг даже у старых женщин просились на картину»¹⁶. Она же говорила, что если Италия для нее является страной песен, то Испания — страной танцев [Ryjik, 2019: 72].

Помимо блистательной игры и природного обаяния Зельдина, секрет успеха спектакля во многом был в его музыкальности. Он шел под живую музыку, которая исполнялась оркестром, состоящим из 35 музыкантов (композитор — Александр Крейн /1883–1951/). Актеры танцевали почти весь



И.Е. Репин.
Портрет Татьяны
Щепкиной-Куперник. 1914

¹³ Заславский Д. Веселый спектакль... С. 8.

¹⁴ Татьяна Львовна Щепкина-Куперник — выдающаяся русская и советская писательница, драматург, поэтесса и переводчица, правнучка великого актера М.С. Щепкина.

¹⁵ Щепкина-Куперник Т. Комедия плаща и шпаги. Огонек. 1946. № 12. С. 14.

¹⁶ Там же.

спектакль. За пластику отвечал руководитель балетной труппы Музыкального театра Станиславского и Немировича-Данченко Владимир Бурмейстер (1904–1971), с Зельдиным отдельно работал танцор Большого театра Сергей Корень (1907–1969) [Ryjik, 2019: 68–69]. Так что, можно сказать, «Учитель танцев» стал советским аналогом бродвейского мюзикла 1940-х гг.¹⁷

При этом в статьях про спектакль крайне редко говорится о сценографии. Известно лишь, что панорама горного городка сменялась благоухающим ночным садом с фонтаном. Основное же действие спектакля разворачивалось на террасах с колоннами, устремленными ввысь (художник Иван Федотов /1881–1951/) [Ryjik, 2019: 286]. Но даже по этим скудным описаниям становится понятно, что оформление «Учителя танцев» не выбивалось из уже сформировавшегося канона постановок по испанской классике — условно реалистичный фон, задающий настроение и позволяющий вывести на первый план игру актеров.

Сады «чистой театральности»

В 1948 г. Акимов впервые на русской сцене выпускает комедию «С любовью не шутят» («No hay burlas con el amor», 1637) Педро Кальдерона в переводе Михаила Казмичёва (1897–1960). Спектакль собирает полные залы. Рецензент журнала «Огонек», подмечая это, тоже тепло принимает спектакль. Проследившая эволюцию главного героя Дона Алонсо, он пишет: «В начале комедии — это человек широкой души, готовый на всякие услуги ради друга, но он же сторонний наблюдатель за развивающимся действием и в некотором роде комментатор страстей и увлечений своих близких. <...> Тем неожиданнее становится разительное перевоплощение насмешника Алонсо в страдающего, пылкого влюбленного. Этот переход от одного Алонсо к другому И. Ханзель проводит сценически выразительно и убедительно»¹⁸.

Но уже в середине 1949 г. в журнале «Театр» выходит статья В. Залесского с говорящим заголовком «На ложном пути: заметки о Ленинградском театре комедии», по сути, готовящая почву для скорого увольнения Акимова: «Истоки всех ошибок Театра Комедии — в утверждении примата формы над содержанием, в недооценке пьесы как таковой, в увлечении чисто игровой, развлекательной стороной спектакля»¹⁹. Режиссера Театра Комедии упрекают, что он «все время “рвется” смешить публику». Более того, «к смеху в советском театре он подошел с позиций формалистических умозаключений, лишив смех его социального содержания и принизив его

¹⁷ См. подробнее: Ryjik V. «La Bella España». El teatro de Lope de Vega en la Rusia soviética y postsoviética. Vervuert. Iberoamericana. 2019. 314 p.

¹⁸ Чекин И. «Любовью не шутят». Огонек. 1949. № 2. С. 26.

¹⁹ Залесский В. На ложном пути. Заметки о Ленинградском театре комедии. Театр. 1949. № 8. С. 41.

до физиологического отправления»²⁰. Единственное достоинство спектакля, с точки зрения Залесского, — исполнительница роли Инессы Ольга Аросева (1925–2013): «Эта девушка-сорванец, с мальчишескими ухватками, наперсница юных хозяев, наивна и прелестна в своей отчаянной стремительности»²¹. Газета «Советское искусство» также писала, что Акимов в спектакле по Кальдерону «настойчиво приглашает нас вернуться в формалистские сады так называемой “чистой театральности”»²² ...

Этот спектакль в Театре Комедии стал последней постановкой Акимова перед увольнением. В августе 1949 г. в «Правде» выходит статья «Рецидивы формализма. О гастролях Ленинградского Театра Комедии в Москве». Ленинградский Комитет по делам искусств отстраняет Акимова от руководства Театром Комедии и в срочном порядке издает указ заменить Акимова в 10-дневный срок на режиссера «реалистического толка»...

В этом же году в Москве «С любовью не шутят» выходит в Театре им. Станиславского. Его режиссер Борис Равенских (1914–1980) успел в юности побыть ассистентом Мейерхольда, а художник Вадим Рындин (1902–1974) — получить «прививку» конструктивизмом в ВХУТЕМАС²³ и поработать с Александром Таировым.

Рецензенты отмечали «чувство жанра», с которым создатели взялись за комедию «плаща и шпаги» [Arellano, 2001]. Писали, что в спектакле много света, тепла, солнца, а еще трюковых ситуаций, созданных смелой фантазией постановщика²⁴. Особенно выделяли исполнительницу роли Леоноры Лилию Гриценко (1917–1989): когда она на сцене, «создается впечатление, что все в ней накалено, напряжено до предела. И вместе с тем какая свобода, легкость и непринужденность, столь необходимые в кальдероновской комедии! <...> Актриса как бы раздвигает рамки некоторой условности пьесы, смело обогащая образ своими красками»²⁵.



Сцена из спектакля Б. Равенских
«С любовью не шутят»

²⁰ Залесский В. На ложном пути. Заметки о Ленинградском театре комедии. Театр. 1949. № 8. С. 43.

²¹ Там же.

²² Калашников Ю. С оглядкой назад. Ленинградский театр комедии в Москве. Советское искусство. 1949. № 28. С. 4.

²³ ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские) — учебные заведения с художественно-промышленной направленностью, созданные в Москве, Петрограде и других российских городах в 1918 г. В основу новой художественной педагогики были положены методы аналитического исследования художественной формы.

²⁴ Михайлов Д. «С любовью не шутят». Вечерняя Москва. 1949. 7 июня. С. 7.

²⁵ Там же.

Отца Леоноры Дона Педро играл Евгений Весник (1923–2009). Он тоже «не пошел по проторенной дорожке. Это не копия чего-то виденного нами ранее. Артист создает свежий, оригинальный образ хлопотливого, упрямого отца двух дочерей на выданье. Он ни с кем не желает ссориться, он доброжелателен, ему дороже всего тишина и раз и навсегда установившийся порядок, но он хочет сначала выдать замуж старшую дочь, а потом — младшую»²⁶.

Музыку к спектаклю написал замечательный советский композитор Исаак Дунаевский (1900–1955). Для Б. Равенских, который был, к слову, сыном хорового певчего, музыка являлась особо ценным средством сценической выразительности. Его интерес к музыке в драматическом спектакле возник еще в период недолгого пребывания в Ленинградском ТРАМе²⁷ и потом ГосТИМе²⁸. Художник спектакля Вадим Рындин разделял «мейерхольдовское» увлечение Равенских музыкой в театре и считал, что она особенно близка живописи: «Слух художника — это умение проникнуть в музыку и зажить ее образами, найти колористическое решение, соответствующее характеру музыки»²⁹. В этом спектакле его создатели использовали музыку преимущественно в «импрессионистическом» качестве, «воспроизводя на сцене стихию жизнерадостного торжества». Музыка как бы обозначала некое эмоциональное состояние, настроение во всей изменчивости его оттенков, а не в драматическом напряжении³⁰.

В целом же подход Б. Равенских отличался от «классической» постановки по испанской пьесе тем, что подошел к реалиям пьесы иронично, «высмеяв условно театральную Испанию»³¹. Так, вместо обычного благородного героя в спектакле появился простодушно-самодовольный Дон Алонсо, а вместо обычной героини — лукавая Донья Леонора. Например, сценка ревности выглядела гротескно и обыгрывала узнаваемые «испанские» страсти: когда Дон Хуан обвинял Донью Леонору в неверности, она выхватывала из корсажа неизменные кастаньеты, и от переполняющего отчаяния оба начинали танцевать «танец ссоры»³². Другое дело, что с этой иронией, по мнению Майи Туровской, театр высмеял не только «испанские штампы», но и чувства героев, что, по сути, противоречит главной мысли пьесы о том, что с любовью шутить не стоит...

²⁶ Там же.

²⁷ ТРАМ (Театры рабочей молодежи) — система театров-студий, состоящих из рабочей молодёжи, существовавшая в 1920–1930-е гг. в СССР.

²⁸ ГосТИМ — Государственный Театр имени Мейерхольда, основанный им самим в 1920 г. и просуществовавший до 1938 г.

²⁹ Цит. по: Пахомова А.В. В.Ф. Рындин о театре музыкальном и драматическом, создании декораций и костюмов. Радио «Орфей». 31.01.2013. URL: <http://www.muzcentrum.ru/news/2013/01/9569-chast-37-v-f-ryndin-o-teatre-muzykalnom-i-dramaticheskom-sozdani-dekoratsij-i-kostyumov> (accessed: 23.03.2024).

³⁰ Забозлаева Т.Б. Равенских. Портреты режиссеров. Вып. 2. Ленинград. ЛГИТМиК. 1977. С. 90–91.

³¹ Туровская М. «Красивая» Испания. Советская культура. 1953. № 27. С. 3.

³² Там же.

Какими же в целом были эти первые послевоенные «испанские» спектакли? Они не только увлекали замысловатыми любовными интригами. Они создавали на сцене вдохновляющий и целительный образ далекой страны, так похожей на Эдем. Это стало возможно в том числе благодаря новым — выдающимся — переводам: с середины 1930-х гг. Михаил Лозинский (1886–1955) и Татьяна Щепкина-Куперник стали проводниками на русскую сцену комедий Лопе де Веги.



Михаил Лозинский

После постановок в столицах эти пьесы с большим успехом начинали свое шествие по театрам всего Советского Союза. Во многом самоигральные, как и вся «хорошо сделанная» драматургия золотого века, они не сильно страдали от отсутствия крупной режиссерской личности, зато позволяли раскрыться актерским дарованиям. А это, в свою очередь, совпало с отчетливо выраженной «актероцентричностью» советского театра 1940-х гг.

«Мы научились быть правдивыми»

В 1951 г. в Театре Ермоловой молодой режиссер Андрей Гончаров³³ (1918–2001) начинает работу над «Благочестивой Мартой» Тирсо де Молины.



Тирсо де Молина

В работе над спектаклем ему помогает зрелый мастер Андрей Лобанов³⁴ (1900–1959). Гончаров так вспоминал о своих первых годах в этом театре: «Театр им. М.Н. Ермоловой казался мне тогда новой, своеобразной студией Художественного театра, а Лобанов — ярчайшим представителем режиссуры, которая предполагает в своей основе человековедение. В его спектаклях потрясала плотность художественной, образной информации в единицу времени, ювелирная отделка каждого характера»³⁵.

³³ Андрей Александрович Гончаров — советский и российский режиссёр и педагог. Главный режиссёр и художественный руководитель Московского академического театра имени Владимира Маяковского (1967–2001 гг.).

³⁴ Андрей Михайлович Лобанов — советский режиссёр и педагог, главный режиссёр Театра имени М.Н. Ермоловой (1945–1956 гг.).

³⁵ Гончаров А. О Лобанове. Вопросы театрального искусства. Москва. ГИТИС. 1978. С. 68.

В процессе репетиций «Благочестивой Марты» Лобанов советовал Гончарову не перегружать спектакль, сократить пьесу, чтобы она шла не более двух с половиной часов, найти быстрый темпоритм, быстрые реакции, считал необходимым, чтобы «юмор положений раскрывался в абсолютном серьезе актеров при всей для современного человека нелепости поступков и действий», чтобы не было «никакого психологизирования». Кроме того, актеры не должны показывать свой «вокал»: «Пусть поют так, как им это отпущено природой, но темпераментно, страстно, со всей отдачей»³⁶. Но все эти замечания носили «частный» характер. Гончаров задумал «Благочестивую Марту» непохожей на спектакль с «испанским набором» гитар, кастаньет, плащей и шпаг: «Я хотел рассказать об Испании ауто да фэ Филиппа II, об Испании бедной, голодной, выжженной солнцем. Об Испании пыльных дорог, кричащих ослов»³⁷. О схожем восприятии Испании писал еще в 1932 г. Илья Эренбург: «Испания — это не Кармен и не тореадоры <...>. Испания — это двадцать миллионов рваных донкихотов, это бесплодные скалы и горькая несправедливость, это песни, грустные, как шелест сухой маслины, это гул стачечников, среди которых нет ни одного “желтого”, это доброта, участливость, человечность»³⁸.

Подготовив два акта, Гончаров показал их Лобанову. После долгого молчания тот произнес: «Это ведь все-таки Тирсо де Молина. А у вас получилась “сервантесовская” Испания. Это все очень хорошо, но понимаете, Тирсо де Молина, когда писал свою пьесу, не хотел замечать того, что видите вы. В то время, когда Испания была бедна, когда в казне не было ни копейки, он одевает своих героев в бархатные камзолы и шелковые плащи, он дает им в руки гитары и кастаньеты. Он хотел видеть и показать жизнь такую, какой не было в Испании <...>. А вы пробуете его ставить как Сервантеса. Из этого ничего не выйдет»³⁹.

Лобанов оказался прав. Спектакль вышел неудачным (Гончаров пишет об этом прямо⁴⁰), но уроки Лобанова, по словам Гончарова, научили его в дальнейшем учитывать жанровое и стилистическое своеобразие пьесы и искать средства выражения, исходя из авторского замысла.

Спустя почти 30 лет, в 1978 г., в Москве состоялась премьера еще одной комедии Тирсо де Молины — «Ревнивая к самой себе» («La celosa de sí misma», 1620) в переводе Михаила Донского (1913–1996). И это была первая постановка этой пьесы на русской сцене. Спектакль поставил в Малом театре выпускник ЛГИТМиКа⁴¹ Андрей Андреев (1930–2020) под руководством Леонида Хейфеца (1934–2022).

³⁶ Толкачев Н.С. А.М. Лобанов. Документы. Статьи. Воспоминания. Москва. Искусство. 1980. С. 211.

³⁷ Гончаров А. О Лобанове... С. 69.

³⁸ Эренбург И.Г. Испанские репортажи 1931–1939. Москва. АПН. 1986. С. 27.

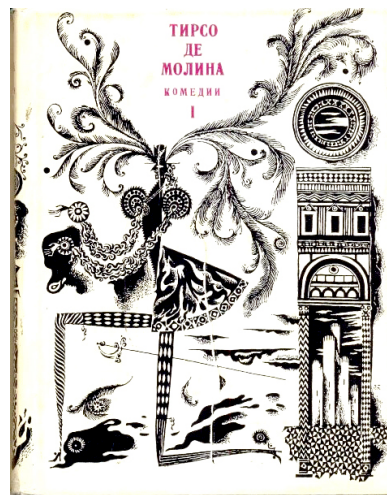
³⁹ Гончаров А. О Лобанове... С. 69.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиК) — один из главных театральных вузов СССР. В настоящее время — Российский государственный институт сценических искусств (РГИСИ).

Главную героиню донью Магдалену играла молодая актриса Ирина Печерникова (1945–2020). Она (будто по заветам Лобанова) излишне не перегружала характер своей героини, сохраняла его «живым»: «Женскому капризу сообщается очарование детской игры; в глазах — не только лукавые искорки очередной выдумки, но и непритворные слезы обиды на пылко влюбленного, невнимательного жениха»⁴².

Однако, несмотря на то что «Ревнивая к самой себе» была тепло принята зрителями и была сыграна более 100 раз, в этой постановке Малому театру не удалось избежать штампов «испанскости». Зрителей вновь ждали «блестки на костюмах, блеск клинков, блески остроумия и блеск прекрасных глаз»⁴³. По-настоящему своеобразным в этом спектакле было его оформление. Выдающийся сценограф Сергей Бархин (1938–2020) создал на сцене причудливо-утонченный, в духе испанского маньеризма мир — с уходящими вдаль витиеватыми колоннами, с изящными канделябрами, парящими ангелами и несколькими лунами. Первые подступы к этой маньеристской картине мира Тирсо Бархин сделал за десять лет до работы над спектаклем в Малом театре. В конце 1960-х гг. он оформил двухтомник издательства «Искусство» «Тирсо де Молина. Комедии», и в том числе разворотный шмуцтитул к пьесе «Ревнивая к себе самой». И уже здесь, в черно-белой книжной эстетике, проступают черты испанского «эстетизма» XVII в. с его вниманием к деталям и игривой изысканностью.



С. Бархин. Обложка книги
«Тирсо де Молина. Комедии»

Между тем начавшаяся в середине 1950-х гг. «оттепель» оказалась временем не для горячих испанских страстей. Хотя по всей стране идут «комедии плаща и шпаги», вектор театрального развития начинают определять спектакли о реалиях советской жизни по пьесам Алексея Арбузова (1908–1986), Виктора Розова (1913–2004), Александра Володина (1919–2001), позже Александра Вампилова (1937–1972).

При этом расставание со «старым» театром у многих вызывало сожаление. 70-летняя Софья Гиацинтова, сыгравшая в пьесе знаменитого советского драматурга Эдварда Радзинского (р. 1936) «Снимается кино», по сути, саму себя, произносила монолог про новый театр под неизменные аплодисменты: «Мы все научились быть правдивыми и настолько простыми,

⁴² Рудакова И. В жанре комедии «плаща и шпаги». Телевидение. Радиовещание. 1980. № 2. С. 47.

⁴³ Там же.



Софья Гвазинтова

что искусству стало скучно. Оно зевает. Оно становится похоже на диетическую столовую. Украдены пафос и взлет, и скорбный рот трагического актера. А вместо них — застенчивый шепот. Но шепот-то не потрясает. Талант властвует на взлете, он на пределе виден»⁴⁴.

И действительно, для русской сцены в испанском старинном театре всегда было что-то неизменно притягательное. Этот непрерывный на протяжении нескольких столетий интерес к Испании связан с теми её чертами и свойствами, в которых русская культура ощущает острую потребность [Астахова, 2023: 44–48]. Так, «Кровавая рука» В. Каратыгина стала одним из проявлений русского «испанофильства» 1820-х гг., вызванного страстным интересом русских романтиков к общественной жизни Испании того времени, ее освободительному порыву. В 1860–1870 гг., годы либеральных реформ Александра II спектакли по драмам Лопе де Веги столь сильно резонировали с важнейшими социально-политическими вопросами устройства самой России, что властям приходилось оцеплять театры и закрывать постановки в силу их чрезвычайной социальной значимости. В 1915 г., в разгар Первой мировой войны, Мейерхольд ставит драму Кальдерона «Стойкий принц» о красоте этого мира и его уязвимости [Фельдман, Панфилова, 2022]. В конце 1930-х гг. образы Испании на советской сцене обрели свойства «анестезии с эффектом наркоза», когда, например, уже в блокадном, замерзающем Ленинграде театр Акимова продолжал играть «южную» «Собаку на сене». Успех испанских комедий в Советском Союзе в конце 30–40-х гг. XX в. был мощнейшим контрапунктом эпохе тяжелейших испытаний. Послевоенные спектакли по испанской классике оказались эманацией жизни. Главными в них были блистательные, любимые зрителями артисты. Режиссеры 1960–1970-х гг. уже стремились как можно дальше уйти от возникшей в 1930–1940 гг. в СССР «формулы» испанских спектаклей.

Таким образом, за исключением недолгого периода с 1940-х по 1950-е гг., когда в СССР возник канон постановок комедий по испанской классике (яркий актерский ансамбль, декорации в виде живописных задников, обилие музыкальных номеров), традиция режиссуры испанской драматургии заключалась в попытках (пусть и не всегда находящих отклик у публики) отойти от «испанскости», найти другую Испанию. Андрей Гончаров

⁴⁴ Цит. по: Рудницкий К.Л. Любимцы публики. Киев. Мистэцтво. 1990. С. 212.

стремился представить Испанию «пыльных дорог и кричащих ослов», Сергей Бархин в спектакле Леонида Хейфеца «Ревнивая к самой себе» — дать аллюзии на испанский маньеризм.

Это стремление отыскать «неиспанскую» Испанию вписывается в общую логику постановок испанских пьес на русской сцене. В начале 30-х гг. XIX в. Василий Каратыгин прочел драму чести Кальдерона в духе русского романтизма. В середине XIX в. Малый театр предложил непривычные для российских реалий образы свободолюбивой деревни («Овечий источник») и южного мавританского города («Звезда Севильи»). Для Мейерхольда была принципиально важна «игровая» Испания. Акимов ставит «Валенсианскую вдову» Лопе как сумрачную, но эффектную барочную комедию. Так, общим знаменателем постановок испанских пьес в русском театре можно считать отход от репрезентации на сцене узнаваемой, «шаблонной» Испании и поиски сценических форм, способных передать это особое, для каждой эпохи своё «чувство» Испании.

Список литературы / References

Арефьева А.Б. (2013) *Кальдерон и Мейерхольд. Испанская классическая драматургия на русской сцене начала XX века*, Дис. ... канд. искусствоведения, Москва, 146 с.

Arefieva A.B. (2013) *Kal'deron i Meierkhold. Ispanskaya klassicheskaya dramaturgiya na russkoi stsene nachala XX veka* [Calderon and Meyerhold. Spanish classical drama on the Russian stage of the early 20th century], PhD Thesis, Moscow, 146 p. (In Russian)

Арефьева А.Б. (2020) «Врач своей чести» Педро Кальдерона в переводе Василия Каратыгина: текст и контекст, *Проблемы ибероамериканского искусства*, Выпуск 5, под ред. Ю.Н. Гирина, Москва, Государственный институт искусствознания, с. 146–235.

Arefieva A.B. (2020) «Vrach svoei chesti» Pedro Kal'derona v perevode Vasiliya Karatygina: tekst i kontekst, in Y.N. Girin (ed.) *Problemy iberoamerikanskogo iskusstva* [Studies of Ibero-American Art], Vol. 5, pp. 146–235. (In Russian)

Астахова Е.В. (2023) *Испания как метафора*, Москва, МГИМО-Университет/ЭКМО, 287 с.

Astakhova E.V. (2017) *Ispaniya kak metafora* [Spain as a metaphor], Moscow, MGIMO-Universitet/EKSMO, 287 p. (In Russian)

Багно В.Е. (2006) *Россия и Испания: общая граница*, Санкт-Петербург, Наука, 476 с.

Bagno V.E. (2006) *Rossiya i Ispaniya: obshchaya granitsa* [Russia and Spain: common border], Saint Petersburg, Nauka, 476 p. (In Russian)

Балашов Н.И. (1975) *Испанская классическая драма*, Москва, Наука, 334 с.

Balashov N.I. (1975) *Ispanskaya klassicheskaya drama* [Spanish classical drama], Moscow, Nauka, 334 p. (In Russian)

Иванов В.В. (ред.) (2024) *Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века*, Выпуск 9, Москва, Артист. Режиссер. Театр, 432 с.

Ivanov V.V. (ed.) (2024) *Mnemosyna. Dokumenty i fakty iz istorii otechestvennogo teatra XX veka* [Mnemosyne. Documents and facts from the history of the Russian theater of the 20th century], Vol. 9, Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr, 432 p. (In Russian)

- Силиюнас В.Ю. (2012) *Театр Золотого века*, Москва, РГГУ, 288 с.
- Siliunas V.U. (2012) *Teatr Zolotogo veka* [Theatre of the Golden Age], Moscow, RGGU, 288 p. (In Russian)
- Фельдман О.М., Панфилова Н.Н. (ред.) (2022) *Мейерхольд в разные годы. Мейерхольдовский сборник*, Выпуск шестой, Москва, Издательство ГИТИС, 276 с.
- Feldman O.M., Panfilova N.N (eds.) (2022) *Meierkhol'd v raznye gody. Meierkhol'dovskii sbornik* [Meyerhold at Different Times. Meyerhold Collection], vol. 6, Moscow, Izdatel'stvo GITIS, 276 p. (In Russian)
- Arellano I. (2001) *Calderón y su escuela dramática* [Calderón and his dramatic school], Madrid, Laberinto, 224 p. (In Spanish)
- Regueiro J.M. (1996) *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco* [Dramatic spaces in medieval, renaissance and baroque Spanish theatre], Kassel, Reichenberger, 151 p. (In Spanish)
- Ryjik V. (2019) «La Bella España». *El teatro de Lope de Vega en la Rusia soviética y postsoviética*, Vervuert, Iberoamericana, 314 p. (In Spanish)
- Tietz M. (ed.) (2003) *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderon y su puesta en escena a traves de los siglos* [Calderonian theater on the stage. Calderon and his staging through the centuries], Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 529 p. (In Spanish)
- Weiner J. (1988) *Mantillas en Moscovia. El Teatro del Siglo de Oro Espanol en La Rusia De Los Zares (1672–1917)* [Mantillas in Moscow. The Theatre of the Spanish Golden Age in Tsarist Russia (1672–1917)], Barcelona, PPU, 288 p. (In Spanish)
- Ynduráin D. (2006) *Estudios sobre Renacimiento y Barroco* [Studies on Renaissance and Baroque], Madrid, Cátedra, 1040 p. (In Spanish)