

---

SLAVICA TER  
СЛАВИКА ТЕР

29

---

SLAVICA TERGESTINA

European Slavic Studies Journal

VOLUME 29 (2022/II)

Russian Theater (Studies and Materials II.)



SLAVICA TER  
СЛАВИКА ТЕР



---

**SLAVICA TER  
СЛАВИКА ТЕР**

**29**

---

**SLAVICA TERGESTINA**  
European Slavic Studies Journal  
**VOLUME 29 (2022/II)**

**Russian Theater (Studies and Materials II.)**



ISSN **1592-0291** (print) & **2283-5482** (online)

WEB **www.slavica-ter.org**  
EMAIL **editors@slavica-ter.org**

PUBLISHED BY **Università degli Studi di Trieste**  
*Dipartimento di Scienze Giuridiche, del Linguaggio,  
dell'Interpretazione e della Traduzione*

**Universität Konstanz**  
*Fachbereich Literaturwissenschaft*

**Univerza v Ljubljani**  
*Filozofska fakulteta, Oddelek za slavistiko*

EDITORIAL BOARD **Roman Bobryk** (*Siedlce University of Natural Sciences and Humanities*)  
**Margherita De Michiel** (*University of Trieste*)  
**Ornella Discacciati** (*University of Bergamo*)  
**Tomáš Glanc** (*University of Zurich*)  
**Vladimir Feshchenko** (*Institute of Linguistics,  
Russian Academy of Sciences*)  
**Kornelija Ičin** (*University of Belgrade*)  
**Miha Javornik** (*University of Ljubljana*)  
**Jurij Murašov** (*University of Konstanz*)  
**Claudia Olivieri** (*University of Catania*)  
**Blaž Podlesnik** (*University of Ljubljana, TECHNICAL EDITOR*)  
**Ivan Verč** (*University of Trieste, EDITOR IN CHIEF*)

ISSUE EDITED BY **Kornelija Ičin**

EDITORIAL  
ADVISORY BOARD **Antonella D'Amelia** (*University of Salerno*)  
**Patrizia Deotto** (*University of Trieste*)  
**Nikolaj Jež** (*University of Ljubljana*)  
**Alenka Koron** (*Institute of Slovenian Literature and Literary Studies*)  
**Đurđa Strsoglavac** (*University of Ljubljana*)  
**Nenad Veličković** (*University of Sarajevo*)  
**Tomo Virk** (*University of Ljubljana*)  
**Mateo Žagar** (*University of Zagreb*)  
**Ivana Živančević Sekeruš** (*University of Novi Sad*)

DESIGN & LAYOUT **Anja Delbello, Aljaž Vesel / AA**

Copyright by Authors

# Contents

## RUSSIAN THEATER II

- 10 **Деятельность Юрия Ракина — режиссера и актера в русских театрах (1905-1918)**  
*Jury Rakitin's Activities as a Director and Actor in Russian Theatre (1905-1918)*  
✦ **НАТАЛЬЯ МИХАЙЛОВНА ВАГАПОВА**
- 70 **Дневники Юрија Ракина: О режијама у Мањежу и Народном позоришту**  
*Juri Rakitin's Diaries on Directing at The Manjež and The National Theatre*  
✦ **ТАМАРА ЖЕЉСКИ**
- 122 **Укрощение театра: Надежда Бромлей и ее театральнй роман**  
*The Taming of the Arts: Nadezhda Bromley's and her "Theatrical Novel"*  
✦ **ЕЛЕНА ТОЛСТАЯ**
- 152 **Елка у Введенского: между Постышевым и «невидимым Богом»**  
*Vvedensky's Christmas Tree: between Postyshev and the "invisible God"*  
✦ **МИХАИЛ ОДЕССКИЙ / MIKHAIL ODESSKIY**
- 166 **Режиссерская работа, работа с актером и творческий процесс в «Коляда-театре»**  
*Director's Work, Work with an Actor and the Creative Process at the Kolyada Theater*  
✦ **ЛАНА ЙЕКНИЧ**
- 202 **К вопросу об аллюзивности в русской и японской драматургии первой половины 20-го века: на примере пьес 1910 - 20-х гг**  
*To the Question of Allusiveness in Russian and Japanese Dramaturgy of the First Half of the 20th Century: The 1910-20s.*  
✦ **СИНЪИТИ МУРАТА**



## **VARIA**

- 224 **Vloga mesta in morja v prozi Vanje Pegana**  
*The Role of the Town and the Sea in Vanja Pegan's Prose*  
✦ VLADKA TUCOVIČ STURMAN

## **REVIEW**


- 262 **Науци у част**  
*In Honor of Humanities*  
✦ ВАСИЛИСА ШЉИВАР



---

# **Russian Theater II.**

---



**Деятельность Юрия  
Ракитина – режиссера  
и актера в русских  
театрах (1905-1918)**

Jury Rakitin's Activities  
as a Director and Actor in  
Russian Theatre (1905-1918)

Статья посвящена мало разработанной теме деятельности в России видного представителя русской театральной эмиграции Юрия Ракитина (1882–1952). Деятельность Ракитина — режиссера и педагога в Белграде, Нови Саде и других городах Сербии (1920–1952) подробно освещено сербскими историками театра. Автор восстанавливает облик Ракитина — актера и режиссера, работавшего в Москве, в русской провинции и в Петербурге под руководством К.С. Станиславского и В.Э. Мейерхольда, освещает начало его самостоятельного режиссерского творчества.

РАКИТИН, РЕЖИССЕР, АКТЕР,  
МХТ, АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТР,  
ЭМИГРАЦИЯ, ДНЕВНИКИ

The article discusses the little known part of the work of a prominent representative of the Russian theatrical emigration Yuri Rakitin (1882–1952) prior to emigration. The achievements of Rakitin, a director and teacher in Belgrade, Novi Sad and other cities of Serbia (1920–1952), were covered in detail by Serbian theater historians, but his early work in Russia has not been discussed in detail. The author restores the image of Rakitin – an actor and director who worked in Moscow, in the Russian province and in St. Petersburg under the leadership of K.S. Stanislavsky and V.E. Meyerhold, and sheds light the beginnings of his independent directorial work.

RAKITIN, DIRECTOR, ACTOR, MOSCOW  
ART THEATER, ALEXANDRINSKY  
THEATER, EMIGRATION, DIARIES

Юрий Львович Ракитин (согласно паспортной книжке, сохранившейся в РГИА, настоящее имя Георгий Леонтьевич Ионин (см. Галанина 2007: 30), 1882–1952) — одна из самых колоритных фигур русской театральной эмиграции, привлекавшая к себе внимание при жизни и ставшая предметом тщательного изучения после смерти. Как видно из материалов опубликованного в Белграде сборника «Юрий Львович Ракитин. Жизнь, творчество, воспоминания» (2007: 392–430), число изданных в Сербии и в России книг и статей научного и мемориального характера, в которых упоминается о Ракитине — актере, режиссере и педагоге, к концу 2006 года достигло цифры 863. К тому же 2006 году, библиография статей и других выступлений в печати, а также публикаций дневниковых записей самого Ракитина (1909–2001 гг.) насчитывала 98 единиц. Большая часть этих публикаций осуществлена сербскими историками театра, которые заслуживают самой искренней признательности со стороны российских театроведов. Как мы увидим в дальнейшем, российские исследователи истории театральной эмиграции уделяли Ракитину больше внимания, чем кому-либо из его коллег, уехавших в Европу после Октябрьской революции и ставших видными деятелями русского театрального зарубежья. Сохранилось немало свидетельств сотрудничества молодого актера и режиссера Юрия Ракитина с К.С. Станиславским и В.Э. Мейерхольдом. Приглашенный Станиславским в Студию на Поварской и уехавший с Мейерхольдом на гастроли, затем, после нескольких лет работы в МХТ, вновь ставший горячим сторонником идей Мейерхольда, Ракитин то и дело, вольно или невольно, оказывался в поле притяжения двух гениев русской режиссуры XX века. Естественно, что в эпоху расцвета МХТ и прославленных петербургских спектаклей Мейерхольда их восторженный

поклонник был обречен оставаться актером второго или третьего плана в спектаклях МХТ и «вторым режиссером Императорских театров», как писала, отмечая бенефис Ракитина и его коллег, петербургская пресса в 1910-е годы. Тем не менее, в московских и петербургских печатных изданиях встречается немало упоминаний о ролях Ракитина и о поставленных им спектаклях.

Творческое наследие Ракитина представляет своеобразный пример некоей контаминации режиссерских идей К.С. Станиславского и принципов режиссуры, разработанных Всеволодом Мейерхольдом.

Можно лишь условно согласиться с сербским театроведом Йосипом Лешичем, который выделял в эмигрантском периоде ракинской режиссуры три периода: первый, с 1920 года до середины 1930-х годов — спектакли, навеянные идеями мейерхольдовского символистского театра и склонностью к сценическому гротеску; второй — «эклектический» — с середины 1930-х годов до середины 1940-х; и третий — «художественнический», с середины 1940-х до смерти Ракитина в 1952 году, будто бы проходивший исключительно под влиянием идей Станиславского (Lešić 1986: 97–107). Ближе к истине, вероятно, историк театра, ныне здравствующий Петар Марьянович, чей очерк под названием «Противоречия режиссера Юрия Львовича Ракитина» (Марјановић 1994: 115–119) посвящен теме творческих метаний его незаурядной, увлекающейся натуры. Не эклектическое сочетание, но скорее контаминация режиссерских приемов дореволюционного МХТ и раннего мейерхольдовского театра, составивших основу творческой биографии Ракитина, была свойственна ему еще в 1910-е годы, о чем писали петербургские критики. Немалую роль играли в белградский период и неизбежные в работе режиссера стационарного

государственного театра, чисто практические соображения: в 1920 году Ракитин был назначен одним из режиссеров Королевского Национального театра в Белграде. Благодаря своей активности, хорошей творческой форме и количеству успешных спектаклей, Ракитин вплоть до 1934 года был по существу ведущим режиссером центральной сербской сцены. На репетициях он пытался завести «мхатовские» порядки и поддерживать дисциплину в богемной среде любимцев публики, премьеров и премьерш балканского театра. Артисты прощали режиссеру его «причуды», так как постановки русского маэстро привлекали публику.

И все-таки горечь эмигрантского существования угнетала Юрия Львовича. По натуре «интеллигент-неврастеник» (такое амплуа возникло на европейских сценах с приходом в репертуар «новой драмы» Ибсена, Гамсуна, а затем А.П. Чехова), вспыльчивый и раздражительный, но в сущности добрый и отходчивый, несчастливый в семейной жизни и остро ощущавший свое одиночество, с отразившимся в его дневниках типично русским «самоедством», он был заметной фигурой русской диаспоры Белграда. Впечатлительная и мягущаяся личность, к тому же, в быту «человек рассеянный», без конца где-то оставлявший свои папиросы и терявший шарфы, Ракитин часто служил мишенью беззлобных (не всегда) шуток в эмигрантской среде и даже удостоился нескольких дружеских шаржей и карикатур в местных газетах.

В библиографии, скрупулезно составленной нашими сербскими коллегами, можно встретить упоминания о таких шаржах, как «Ю.Л. Ракитин» в серии карикатур «Наш театр» для журнала «Позориште» («Театр») за 1932 год (Библиографија 2007: 415) его приятеля и театрального единомышленника, художника и сценографа Владимира Жедринского, или юмористическое повествование



в картинках о промозглой зиме за подписью «Ан» в популярной газете «Политика» за 1933 год — шарж с ремаркой «Прогулка с г. Ракитиным. Патент г. Ракитина против белградской гололедицы» (Библиографија 2007: 417).

Немало внимания уделял соотечественнику и выходявший в столице королевской Югославии русский сатирический журнал «Бух!»

В наши дни приятной неожиданностью стало недавнее упоминание о Ракитине в первом номере русскоязычного альманаха «Connaisseur» (Прага, 2018). По прочтении текста неумоимого исследователя русского культурного зарубежья Ивана Толстого оказалось вполне естественным, что известный актер-эмигрант Всеволод Хомицкий, работая над образом героя пьесы В. Набокова «Событие» для русской антрепризы в Белграде, придал ему некоторые черты Юрия Львовича Ракитина (Толстой 2018: 157–162). Сообщая о неожиданном успехе в Белграде пьесы В. Набокова, которая «всюду провалилась, а у нас не провалилась», Хомицкий сообщает в письме к своему парижскому корреспонденту о работе над ролью Трощейкина: «играю, найдя некоторое утешение в том, что пользуюсь для этой роли многими житейскими чертами Ю. Л. Ракитина... Не далее как вчера я сказал об этом самому Юрию Львовичу, и он чуть не обиделся» (Толстой 2018: 160) ... Опираясь на исследования В.В. Иванова (Переписка 2004: 214–310) и автора данной работы (Вагапова 2007: 19–56), И. Толстой дорисовывает характерный и, в сущности, трагический портрет нашего соотечественника, снова воскрешая память о нем.

Правдивость нерадостной картины жизни русской эмигрантской среды, предстающей перед читателем пьесы Набокова, подтверждает еще одна публикация 2018 года: личные дневники

Юрия Ракитина за 1924–1937 гг., расшифрованные студентами кафедры славистики филологического факультета Белградского университета, подготовленные к печати и прокомментированные доцентом этой кафедры Тамарой Жельски под общей редакцией профессора Корнелии Ичин (Ракитин 2018).

Записки Ракитина посвящены не только и не столько театру, сколько жизни в эмиграции. Лейтмотив всех дневниковых записей — тоска по России, по русской культуре. Ракитин с удовольствием работает с талантливыми актерами в Белграде, но порой с нескрываемым раздражением пишет о сербах и о Сербии.

*Дорогой друг, — писал он в 1934 году Н.Н. Евреинову в Париж, — какой ужас работа в такой новой и требовательной стране, как наша [имеется в виду Сербия — Н.В.], где еще сохранилось многое от турецкого ига и от австрийского провинциализма. Задняя прихожая Вены — вот чем был долгое время Балканский полуостров до войны [т.е., до Первой мировой войны — Н.В.], и теперь трудно очень пробивать стену русскому режиссеру. (Письмо Ю. Л. Ракитина Н. Н. Евреинову 2004: 268)*

Часто описывается в дневниковых записях Ракитина жизнь и быт русской диаспоры. И тут на память приходят персонажи «События» В. Набокова — собравшиеся за праздничным столом люди-фантомы со своими фантомными болями. Возникает картина жизни, замкнутой в тесном пространстве, из которого нет выхода. Читая дневники, мы почти чувствуем фантомные боли самого Ракитина. Его «отрезанная рука» — Россия, русский режиссерский театр, Станиславский и Мейерхольд, напряженная театральная жизнь столиц старой России...

Юрий Львович остро ощущал горечь эмигрантского существования.

Отдыхая летом 1929 и 1930 года в Дубровнике, Ю.Л. Ракитин отметил печальную картину жизни бывших русских чиновников и интеллигентов, которые прибыли в Королевство СХС морем, через Дубровник, и остались там жить в городской крепости Ревелин. Намереваясь написать пьесу из эмигрантской жизни, в своем дневнике Ракитин записал 26 июля 1930 года :

*Думаю о пьесе. Действие происходит в дубровницком Русском доме, в залах крепости Ревелин. Тут разместились эмигранты после высадки с парохода. Годы идут, а они и далее живут тут, проводят дни в рассуждениях, воспоминаниях и грезах. Бездеятельная эмиграция! Обуреваемые ссорами, интригами, непримиримые друг к другу. Революция опустошила их души, ничего сами не умеют, вернее не могут. Варятся в собственном соку. Герои моей драмы — в основном народ положительный, сердца благородного. Или это аристократизм, до которого уже никому нет дела и с чем трудно примириться, или их всех разъедают сплетни — вторжение в их жизнь действительности. Основной их порок — отсутствие воли. (Арсеньев 1995: 254)*

\*

За свою достаточно долгую, беспокойную жизнь Юрий Львович Ракитин побывал во многих городах. Перечислим только те города дореволюционной России, где он учился театральному мастерству, играл, ставил спектакли или был на гастролях: Москва, Петербург, Тифлис, Боржоми, Ростов на Дону, Новочеркасск, Харьков, Тирасполь, Бендеры, Гомель, Киев, Одесса, Севастополь, Феодосия.

1  
 Книга Ю. Ракитина  
 «Дневниковые записи  
 1924–1937 годов»  
 издана на русском  
 языке в Белграде,  
 в рамках проекта  
 «Литература и визуальные  
 искусства: русско-сербский  
 диалог» (№ 178003,  
 который финансируется  
 Министерством науки  
 Республики Сербии).

Эмиграция началась с прибытия в 1919 году в Константинополь, потом на короткое время в Софию и, наконец, в Белград, где он провел многие годы в качестве режиссера Королевского Национального театра, выезжая на отдых в Дубровник и на гастроли в другие города королевской Югославии, а также к друзьям и родственникам в Рим и в Париж. Под конец жизни режиссер Ракин расстался с официальной первой сценой Федеративной Народной Республики Югославии и нашел пристанище в старейшем театре страны — Сербском Национальном театре города Нови Сад, который его жители называют «сербскими Афинами». Ввиду заслуг по созданию современной режиссуры и театральной педагогики Юрия Львовича в Сербии почтительно именовали «Маэстро». Одна из улиц Нови Сада теперь названа именем Ракитина.

\*

Долгим и мучительным было расставание Юрия Ракитина с Россией.

«Ошибка была мой отъезд летом из Петербурга в <19>18 году. Если я и сделал тогда эту великую ошибку, мне надо было ее, во что бы то ни стало, поправить и вернуться в Петербург, несмотря ни на что, ни на голод, ни на холод. Я должен был быть там, где мое самое дорогое: Александринский театр. Там бы я сидел и до сей минуты, получая достаточно и не расставаясь с самым моим любимым в жизни [...]. Там я бы был привязан за что-нибудь, привязан к чему-то — к родному театру» (Ракин 2018: 33),<sup>1</sup> — записал он в своем дневнике летом 1928 года, спустя восемь лет после своего приезда в Белград. Подобные мысли часто встречаются в дневниковых записях Ракитина эмигрантского периода, завещанных им сыну Никите, становятся их лейтмотивом.

Отъезду в эмиграцию предшествовал самый важный период жизни и творчества Юрия Львовича Ракитина, полный то радостных, то драматических событий. Это был период 1911 – 1918 гг., связанный с завершением его актерской карьеры в Московском Художественном театре и переездом в Санкт-Петербург, где он поступил в распоряжение режиссерского управления Дирекции Императорских театров. Годы работы в Петербурге завершили формирование личности Ракитина и определили дальнейшее направление его творческой деятельности как режиссера.

Этот период творческой жизни Ракитина-режиссера он сам считал наиболее успешным во всей своей театральной карьере. Решающую роль в переезде Ракитина из Москвы в Петербург и контактах его с Дирекцией императорских театров сыграл В. Э. Мейерхольд.<sup>2</sup>

Письма Ракитина к Мейерхольду, сохранившиеся в российских архивах, опубликованы в Белграде с комментариями Ю.Е. Галаниной. Письма Мейерхольда к Ракитину, к сожалению, утрачены, как и почти весь эпистолярный архив, связанный с периодом жизни Ракитина в России.<sup>3</sup>

Как известно, Всеволод Мейерхольд, начиная с 1906 года, ставил спектакли в Петербурге, сначала в театре В.Ф. Комиссаржевской, а затем, после разрыва с этим театром, в Императорском Александринском театре. Приглашение на официальную сцену последовало от директора Императорских театров В.А. Теляковского, который решил обновить жизнь петербургских сцен. Многие тогда сочли этот шаг Теляковского рискованным. Это было время напряженных творческих исканий великого режиссера, таких его известных спектаклей, как «Шарф Коломбины» на сюжет А. Шницлера с музыкой Э. Донаньи (первая редакция 1910),

**2** История взаимоотношений Ракитина с Мейерхольдом в период 1906–1917 гг. прослежена по источникам старшим научным сотрудником сектора источниковедения Института истории искусств (Зубовский институт, Санкт-Петербург) Ю.Е. Галаниной. Обзорная статья Галаниной «Ю.Л. Ракитин и В.Э. Мейерхольд», а также письма Ракитина к Мейерхольду с комментарием Ю.Е. Галаниной опубликованы на русском языке в Белграде, в сборнике, изданном на основе материалов международной конференции, приуроченной к 120-летию годовщины со дня рождения Юрия Львовича Ракитина (Галанина 2007: 38–82).

**3** Как уже говорилось в начале этой главы, в архивах и музеях Сербии сохранились письма к Ракитину от старых друзей и знакомых, с которыми он переписывался в эмиграции, и дневники, которые он вел на протяжении всей своей жизни после отъезда из Петербурга, т.е., начиная с 1918 года.

4

Названия и даты спектаклей В.Э. Мейерхольда приводятся по изданию: Мейерхольд 1968: 601, 596, 602.

«Дон Жуан» (1910), «Гроза» по пьесе А.Н. Островского с Е.Н. Рошиной-Инсаровой в роли Катерины (1916 г.) и особенно «Маскарад» М.Ю. Лермонтова в декорациях А.Я. Головина (1917г.). Над каждым из этих своих произведений Мастер напряженно работал не один год, осуществляя тем временем и такие постановки, как «Балаганчик» по А. Блоку (1906 г.), «У царских врат» К. Гамсуна (1908г.), «Дон Жуан» Мольера (1910), «Зеленое кольцо» З. Гиппиус (1915 г.), «Стойкий принц» Кальдерона (1915), «Романтики» Дм. Мережковского (1916).<sup>4</sup>

Немало времени занимали и такие театральные проекты Мейерхольда, как «Лукоморье» и «Дом интермедий», а также его Студия на Бородинской и другие начинания. Постепенно образовался новый, петербургский круг знакомых и единомышленников. После долгого периода активного неприятия критикой театральными идеями Мейерхольда, появились и их горячие сторонники, прежде всего, обозреватели журналов «Аполлон» и «Любовь к трем апельсинам» (Рудницкий 1969: 114–218).

Юрий Ракитин пытался сразу после окончания гастролей «Товарищества новой драмы» последовать за Мейерхольдом в Петербург, где предполагалось, сохранив труппу и репертуар «Товарищества», организовать театр под названием «Факелы». Этот проект не был осуществлен из-за недостатка средств. Ведя переговоры с В.Ф. Комиссаржевской, Мейерхольд, предлагал ей пригласить в свой театр, в числе других необходимых ему актеров, и Юрия Ракитина, но приглашения не последовало.

Как известно, после неудавшихся попыток сохранить труппу «Товарищества новой драмы», в 1907 году Ракитин приехал в Москву и был принят в основную труппу МХТ. В 1907–1911гг. он служил актером, время от времени получая вводы в давно

идущие спектакли и небольшие роли в новых постановках. Ракидин участвовал в деятельности основанного в Москве Литературно-художественного кружка, в котором с осени 1910 года исполнял обязанности секретаря. Кроме того, он был сотрудником журнала «Рампа и жизнь». В журнале «Рампа и жизнь» Ракидин публиковал заметки о театральной жизни и стихи. Там же были напечатаны фрагменты его реферата о тургеневском спектакле МХТ «Месяц в деревне». Редакция, рекомендуя читателям текст Ракидина, назвала «настоящим стихотворением в прозе» (Ракидин 1909: 829–830).

Любимец московской театральной богемы и неприменный участник «капустников» Никиты Балиева, Юрий Ракидин-актер был все-таки недоволен судьбой. Он переживал свою, как он ощущал, незадавшуюся артистическую карьеру в Художественном театре. Его огорчали слухи о разногласиях между К.С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко, обострившие обстановку за кулисами МХТ. (Как пишет О.А. Радищева, именно в ходе репетиций «Месяца в деревне» происходила «полемика “действенного” театра Станиславского с “литературным” театром Немировича-Данченко, причем “действенный” театр брал верх над “литературным”. Немирович-Данченко сомневался в практической необходимости складывавшейся тогда «системы» Станиславского) (Радищева 1999 глава первая).

Скорее всего, именно в это время Ракидин пришел к заключению, что профессия режиссера даст ему больше творческой свободы и удовлетворения, чем маленькие роли, пусть даже в таких замечательных спектаклях МХТ, какими были, например, «Синяя птица» М. Метерлинка или «Братья Карамазовы» по роману Ф.М. Достоевского.. Решающую роль в его размышлениях

5  
Иллюстрация: эскиз костюма Агловаля. Художник С. Судейкин (Рудницкий 1969: 58).

о режиссерском творчестве сыграл пример Всеволода Мейерхольда. Ведь Ракитин был свидетелем и участником режиссерских исканий Мейерхольда еще со времен московской Студии на Поварской. В этой студии, а также во время гастролей «Товарищества новой драмы», Ракитин, в очередь с В. Мейерхольдом, исполнял роль короля Агловаля в спектакле «Смерть Тентажиля» по пьесе М. Метерлинка.<sup>5</sup>

Молодой актер был свидетелем восторженного приема лучших спектаклей Мейерхольда молодежной аудиторией во время гастролей в провинции.

Именно Юрий Ракитин в гриме Агловаля зачитал со сцены адрес Мейерхольду от студентов в Тифлисе:

*Нам хотелось бы сегодня, в день постановки “Смерти Тентажиля”, приветствовать вас, творца идей “студии”, нового мистического театра Ибсена, Метерлинка, Верхарна, приветствовать вас, режиссера, давшего провинции артиста-творца. Мы бессильны выразить словами благодарность за то слово в театральной рутине, которого так жаждет провинция, и за ту трудную и неблагодарную, но интересную, благородную работу, которой вы хотите привить в публике новые вкусы и развить ее художественное понимание. Учащаяся молодежь. (Галанина 2004: 5)*

Во время этой гастрольной поездки в Тифлис отец Ракитина, местный судейский чиновник Леонтий Алексеевич Ионин, по просьбе сына инициировал положительный отзыв о Мейерхольде, которого полиция заподозрила чуть ли не в участии в террористическом акте. В дальнейшем это свидетельство о благонадежности облегчило прием Мейерхольда в качестве режиссера и актера



в императорские театры Петербурга. Все эти обстоятельства, вместе взятые, способствовали тому, что Мейерхольд выделил Ракитина из группы актеров «Товарищества новой драмы». В одном из своих писем актрисе Веригиной Мейерхольд назвал Ракитина среди тех, кто «способен ценить театр исканий» (Галанина 2004: 5).

Юрий Ракитин был увлечен своей работой в труппе Мейерхольда и, без сомнения, подпал под обаяние его личности. Самой большой потерей от переезда в Москву после завершения гастрольных поездок «Товарищества новой драмы» стал для Ракитина перерыв в общении с близким другом и наставником, каким он безусловно считал Всеволода Мейерхольда.

Повторим, творческая жизнь Ракитина после его второго приезда в Москву в 1907 году складывалась внешне вполне благополучно. После многочисленных вводов в спектакли МХТ, подготовленная им роль гусара Курчаева в спектакле МХТ «На всякого мудреца довольно простоты» вышла не вполне удачной, но была замечена критикой. Вслед за тем Ракитин, исполнитель мало значительной роли Калганова в спектакле МХТ «Братья Карамазовы» (1910), удостоился похвал солидных ценителей театра. Однако, этот серьезный, по меркам МХТ, успех уже не радовал молодого человека. Несмотря на радушный прием у московских знакомых (а среди них были В.И. Качалов и его семейство, М.Н. Германова, Н.Ф. Балиев и другие выдающиеся личности), невзирая на всплески радости от участия в московских театральных «капустниках», порывистая натура Ракитина жаждала острых впечатлений, иного уровня общения и, главное, более активной творческой деятельности. Все это, как виделось Ракитину, могла бы принести ему профессия режиссера.

В его письме к Мейерхольду от 17 мая 1911 г. читаем: «[...] В Москве совсем тепло, даже душно, а все-таки хорошо, как-то патриархально тепло. Может быть эта теплота самое вредное для нас». Очевидна из переписки с Мейерхольдом и та черта характера Юрия Львовича Ракина, которую наш современник, сербский театровед, профессор Петар Марьянович, обозначил как внутреннюю противоречивость (“kontroverze”) не только творчества русского режиссера, но и самой его личности. Искренне преклоняясь перед творчеством К.С. Станиславского — актера и режиссера, Ракин откровенно скучал на лабораторных занятиях по складывавшейся тогда «системе», к которым, в числе других артистов, привлек его Константин Сергеевич. Беспокойной натуры Ракина не хватало активной самостоятельной деятельности. Ему было у кого поучиться искусству режиссуры. Он мог вживую наблюдать режиссерские уроки и Станиславского, и Немировича-Данченко, а затем Мейерхольда.

В письмах к Мейерхольду чувствуется и тяга Ракина к литературному творчеству, которое позже, в годы эмиграции, проявилась в его безусловно талантливых «Записках русского актера и режиссера» (см. Ракин 2001: 138–157), да и в дневниковых записях. Недаром Вл. И. Немирович — Данченко и К.С. Станиславский еще в 1909 году привлекли Ракина к работе над текстом «мхатовского» варианта текста пьесы И.С. Тургенева «Месяц в деревне» в качестве ассистента режиссера именно по литературной части, что и увенчалось упомянутым рефератом о спектакле. Письма к Мейерхольду изобилуют подчеркнuto литературными оборотами, словно почерпнутыми из переводов пьес Гауптмана и Гамсуна, которые тогда шли на московских и петербургских сценах:

*...В тебе кроме большого обаяния бродят дерзновения, они пьянят и притягивают к тебе моряков, скитающихся в молочных сырых туманах жалкого современного творчества. Думаю, что они не обманут... (Письмо Ракитина Мейерхольду от 17 мая 1911г. 2007: 66)*

Или еще:

*...Подними же меня хоть немного на гору, ты, человек высот!  
Ведь я задыхаюсь в долине, среди тупой старообразной толпы!..  
(Письмо Ракитина Мейерхольду от 28 августа 1911г. 2007: 71)*

Как литератора, Ракитина привлекала игра с псевдонимами, кажется, не всегда удачными. Послания к Мейерхольду он одно время подписывал псевдонимом «Юргис». Юргис Балтрушайтис, несомненно, был более близким к Всеволоду Эмильевичу человеком и наверняка сам с ним переписывался. Известно, например, что Балтрушайтис и Мейерхольд вместе с издателем и переводчиком В.М. Саблиным обдумывали план литературно-художественного журнала либерального направления «Маяк», первый номер которого был запрещен царской цензурой (Мейерхольд. Наследие 1998: 408). Кроме того, Мейерхольд и Балтрушайтис делали переводы пьес Артура Шницлера для первого полного собрания сочинений австрийского писателя, осуществленного Книгоиздательством В.М. Саблина в 1905–1911 гг. Их дружба продолжалась и после Октябрьской революции, когда Юргис Балтрушайтис был послом республики Литвы в советской России.

Некоторые свои журнальные публикации, в том числе, надевавшее много шума в театральных кругах Москвы и Петербурга

интервью с Мейерхольдом в 34 номере журнала «Рампа и жизнь» за 1911 год, Ракитин подписал псевдонимом “G”, за которым, как выяснила Ю.Е. Галанина, скрывалась отсылка к такому далекому от рядового читателя русской прессы литературному персонажу, как герой романа аббата Прево «Манон Леско» кавалер де Грийе (Галанина 2007: 46).

Несомненно, что Ракитин не просто впитывал режиссерские уроки Мейерхольда, которые такгодились ему при работе и в Петербурге, и впоследствии, в эмиграции. Он был словно заморожен, или, по его собственному выражению, «отравлен» гением Мейерхольда и его незаурядной личностью:

*Милый, дорогой мой друг Всеволод. Вернулся в Москву совершенно отравленным тобой и Александром Яковлевичем [речь идет о сценографе А. Я. Головине — Н.В.]. (Письмо Ракитина Мейерхольду. 28 августа 1911 г. 2007: 71)*

Письма к Мейерхольду от Ракитина с самого начала его второго московского периода (1907–1911 гг.) свидетельствуют о восторженном отношении к их адресату, более того, об эмоциональной зависимости от него:

*... О, если бы знали, как пусто, как тяжело без Вас — мне тяжело вдвойне. Для меня Вы были (положим, и есть) «всё» <...> Вы были мне учителем не только на сцене, но и в жизни... (Письмо Ракитина Мейерхольду. Конец июля 1906 г. 2007: 59)*

Часто бывая в Петербург, Ракитин стремился как можно больше общаться с Мейерхольдом, а затем изливал душу в посланиях

к «властителю своих дум», как он сам называл в своих письмах Всеволода Эмильевича.

Приведем отрывок из письма Ракитина к Мейерхольду от 27 июня 1911г., сохраняя пунктуацию оригинала:

*... Я выехал из Петербурга с большим багажом и он мною не растрочен и не потерян.*

*Знай дорогой друг, что нет у меня большего властителя моих дум, чем ты! Поэтому моя мечта работать с тобой и около тебя.*

*Скажу смело, что я для тебя могу быть очень полезен во-первых как человек одной с тобой религии, как человек, научившийся тебя понимать, схватывать с полуслова, потому что много воспринял через тебя а также как журналист составивший себе хоть маленькое имя. Поэтому рано или поздно мы должны соединиться, нам будет легче бороться, а пока мы должны всячески поддерживать друг друга. (Письмо Ракитина к Мейерхольду от 27 июня 1911г. 2007: 67)*

Нетрудно предположить, что для Всеволода Мейерхольда вряд ли много значили эти бурные изъяснения чувств, да и призыв «соединиться» в работе. До определенного момента Мейерхольд, занятый работой над своими спектаклями и другими театральными проектами, относился к младшему коллеге и бывшему члену своей разъездной труппы дружески — покровительственно и не прочь был поддержать его. После бесед в Москве и в Петербурге и писем о страстном желании стать режиссером одной из сцен северной столицы, Мейерхольд переговорил с директором Императорских театров В.А. Теляковским и добился приглашения Ракитину

от режиссерского управления Дирекции. При этом Мейерхольд, скорее всего, руководствовался не столько теплыми чувствами, сколько чисто практическими соображениями, типичными для человека театра. Ракитин больше, чем кто-либо из тогдашнего окружения Мейерхольда, знал специфику внутренней жизни большого театрального организма, каким был МХТ, а этот опыт мог принести пользу при таких начинаниях Мейерхольда, как, например, «Дом интермедий». Из переписки явствует, что Ракитин еще в бытность актером МХТ высылал Мейерхольду образцы билетов, бланков и другие сведения, касавшиеся внутреннего устройства театра. Как артист, прошедший школу МХТ и как будущий режиссер, Ракитин прекрасно чувствовал атмосферу многих произведений русской классики — а именно русская классика была одним из тех направлений, в которых Мейерхольд предполагал формировать репертуар своего театра. В то же время, Юрий Ракитин, не раз игравший в спектаклях Мейерхольда, чувствовал природу его режиссерских исканий и стилистику его размышлений.

Недаром именно Ракитина выбрал Мейерхольд в качестве сотрудника журнала «Рампа и жизнь», которому он дал интервью под названием «Новые пути», где излагал весьма существенные для него в то время мысли о развитии театрального искусства. Приведем полностью текст этого интервью, сохраняя особенности написания и выделения отдельных слов:

*Новые пути. Беседа с Вс. Э. Мейерхольдом.*

*Вс. Э. Мейерхольд, приезжавший недавно в Москву за материалом к «Живому трупу», имел беседу с вашим сотрудником о своих ближайших замыслах и художественных задачах:*

Проблема театра ждет своего разрешения в плане борьбы двух элементов театра: «Литературщины и театральности». (Слово «театральность» Вс. Э. определяет иначе, чем Фукс и по его следам Евреинов. Вс. Э. говорит про то искусство, где нужны маски, подмостки, декорации, румяна и т.д., одним словом нечто «зрелищное». Во что бы то ни стало!!..).

– В 1907 году я писал о приеме сценической стилизации. Синтез, к которому привела нас стилизация не уйдет от нас, если мы теперь, отойдя от стилизации и захватив с собой одни лишь ценности этого приема, сумеем перейти от того, что ценно на полотне, к тому, что необходимо на подмостках.

Стилизацию сценическую мы можем явить во всей полноте и силе, претворив этот метод в новом приеме.

Новый прием, о котором я говорю, и который, единственный, на наш взгляд дает стилизации на сцене совершенно новый наряд, определяется наименованием «гротеск».

Об этом приеме я как раз пишу большую работу. Впервые прием этот был мною применен на сцене, но еще не достаточно сильно выявлен в «Балаганчике» Блока.

Уже в «Шарфе Коломбины» и в «Дон Жуане» я попытался более смело оперировать этим приемом. Впереди две постановки этого сезона «Маскарад» и другая пьеса, которую я держу в секрете — в них я буду продолжать начатые в этой области искания.

Еще нет этому приему нужных слов для его определения, но уже есть небольшая школа.

В режиссерский класс Художественного театра в этом сезоне поступил мой ученик, который по моим указаниям попытался разработать в стиле «гротеска» пьесу Пушкина: «Из рыцарских времен».

Основное в гротеске, это постоянное выведение зрителя из одного, только что угаданного им плана восприятия в другой, которого он никак не ждал.

Затем: всякий жест, всякий шаг, всякий поворот головы, словом всякое движение, рассматривается как элемент танца, понимаемый так, как его понимали в старо-японском театре.

Меня очень интересуют эксцентрики, их ритмическая смена в большой поспешности от одного движения к другому, в самых непредвиденных скачках; получаешь то, чего не ждешь в данный миг...

Как полярны Гофмансталь и например Гофман, так сценически полярны «литературищина» и «театральность с ее гротеском».

Гофмансталь, найдя интересное сценическое положение, вместо того, чтобы от одного сценического движения спешить перейти к другому, останавливается на нем, смакуя его и расцвечивая.

Вот он столь вредный театру анализ!



*Гофман, наконец Блок с его Балаганчиком пугают и в то же время пленяют нас золотыми яблоками танцующих граций в пантомимах Делиба, сменой масок и плащей, сменой трагических выкриков и гаерным смехом бубенцов Арлекина.*

Подпись: Г. (Ракитин 1911: 2–3)<sup>6</sup>

Появлению этого интервью в печати предшествовала переписка между Мейерхольдом, который придавал принципиальное значение этому своему тексту, и Ракитиным, в письме от 17 мая 1911 года объяснявшим, что нет смысла делать публикацию в конце театрального сезона и лучше приурочить ее к приезду в Москву «Дома интермедий»:

*Статья моя почти готова жаль только, что она появится в печати, когда нет аудитории, все наши уехали — Москва пуста! Мне советует Туркин<sup>7</sup> редактор «Голоса Москвы» пустить ее перед Вашим приездом и вообще осенью — тогда бы она сыграла двойную роль, муссируя вас и погружая всех в историю персонажей comed'isti dell'arte... (Письмо Ракитина Мейерхольду от 17 мая 1911г. 2007: 67)*

«Перед Вашим приездом» — речь идет о гастролях в Москве руководимого Мейерхольдом «Дома интермедий», подготовкой которых активно занимался Ракитин.

Беседа с Мейерхольдом была опубликована в «Рампе и жизни» 21 августа 1911 года, перед началом театрального сезона, и была воспринята как своего рода манифест нового театра, в противоположность «литературщине», олицетворением которой

**6** Полностью публикуется впервые. Сохранена пунктуация и прочие особенности оригинала. Спасибо Л.Ю. Сидоренко и ее коллегам из научно-библиографического отдела Научной библиотеки СТД, приславшим мне копию этой статьи.

**7** Один из постоянных сотрудников еженедельника «Рампа и жизнь», сотрудник «Голоса Москвы».

режиссеру-новатору виделся Московский Художественный театр и прежде всего направление, представляемое спектаклями Вл. И. Немировича-Данченко. Появление столь радикального манифеста не могло не вызвать оживленного обсуждения в московских театральном кругах и прежде всего в МХТ. Многие были крайне недовольны, некоторые недоумевали.

По этому поводу Ракин написал Мейерхольду из Москвы следующее:

*Дорогой милый Всеволод. Посылаю тебе напечатанную беседу с тобой. Она уже здесь вызывает легкое негодование и недоумение. Туго соображают. Цель достигнута... (Письмо Ракина Мейерхольду от 21 августа 1911г. 2007: 69)*

26 или 27 августа В. Э. Мейерхольд и А.Я. Головин побывали в Москве. Ракин был воодушевлен совместной с ними прогулкой по Кремлю, во время которой, видимо, возник разговор о возможном переезде его в Санкт-Петербург и работе в качестве режиссера под началом директора Императорских театров В.А. Теляковского.

В сентябре В.А.Теляковский побывал в Москве. По просьбе Мейерхольда он принял Ракина, который изложил ему свои планы в случае перевода в северную столицу. Вот телеграмма, отправленная Ракиным Мейерхольду 12 сентября 1911 года:

*Сегодня был у директора он обещал уведомить из Петербурга окончательно обо всем и когда надо являться хотелось бы начать службу первого октября постарайся чтоб мое дело не откладывали надолго благодарю за все обнимаю горячо = Юрий. (Письмо Ракина Мейерхольду от 12 сентября 1911г. 2007: 71)*

В более подробном письме от того же 12 сентября Ракитин еще раз благодарит Мейерхольда и сообщает о предполагаемом плане московских гастролей «Дома интермедий», в репертуаре которого, между прочим, был знаменитый спектакль Мейерхольда «Шарф Коломбины» на сюжет А. Шницлера с музыкой Донаньи. Несмотря на то, что эта постановка была одобрительно встречена московской критикой, гастроли в целом не оправдали ожиданий. Москвичи, то есть публика, и особенно театральные журналисты, как писал журнал «Рампа и жизнь» 9 октября 1911 г., отнеслась к спектаклям «сурово и не совсем справедливо» (Письмо Ракитина Мейерхольду от 12 сентября 1911 г. 2007: 72).

Но еще до октябрьских гастролей «Дома интермедий» произошел досадный эпизод, положивший начало не только разрыву дружеских отношений, но и постепенно все усиливавшейся неприязни Мейерхольда к Ракитину.

13 сентября 1911 года в газете «Русские ведомости» (№ 210) промелькнуло следующее сообщение:

*Артист Художественного театра г. Ракитин приглашен в труппу Александринского театра, в режиссерское управление этого театра. Будет выступать и в качестве актера. Первая постановка, в которой примет участие г. Ракитин, — лермонтовский «Маскарад». (Русские ведомости 1911: 4)*

Эта короткая заметка вызвала крайнее раздражение Мейерхольда.

Как считают некоторые исследователи, Мейерхольду, ревниво оберегавшему от посторонних глаз свои планы постановки «Маскарада», подобная публикация в газете показалась чем-то вроде претензии Ракитина на активное участие в работе над драмой

**8**  
 Николай Ефимович  
 Эфрос (1867–1923) –  
 критик и историк те-  
 атра, сотрудник «Рус-  
 ских ведомостей».

Лермонтова и поступком в высшей степени бестактным (Галанина 2004) (напомним, что до завершения работы Мастера над спектаклем было еще очень далеко: премьера спектакля В.Э. Мейерхольда «Маскарад» состоялась в Александринском театре 25. 02. 1917 года).

Итак, увидев публикацию в «Русских ведомостях» и представив себе реакцию на нее Мейерхольда, Ракитин попытался оправдаться перед ним и направил ему следующее письмо:

16 сентября <1911 г.>

*«Дорогой Всеволод. Очень грустно и обидно, что в светлые дни надежды вкрались темные пятна. На заметку в «Русских ведомостях», с которыми я ничего не имею общего, я не обратил внимания хотя читал; там было буквально сказано, что я перехожу в Александринский театр в распоряжение режиссерского управления и приму участие в постановке «Маскарада». Клянусь не больше! Писал это Эфрос<sup>8</sup> которому все рассказал Качалов, последний слышал это в театре от Немировича-Данченко. Так что я лично здесь не при чем...*

И далее:

*«...я не виноват что Немирович после разговора с Теляковским сказал публично в театре о моем уходе из театра. Мне все это очень противно. Знай одно: я иду за тобой как ученик и друг. И только стоя на страже твоих художественных интересов, я вижу для себя залог истинного искусства. Заметку пришлю немедленно.*

*Очень волнуюсь и жду с нетерпением когда получу уведомление от Директора. Знай что никогда ничего о себе в газетах не даю и не говорю как об артисте.*

9  
Опроверже-  
ние не было  
опубликовано.

*Ради бога не верь газетам и не придавай им значения. Неужели это может мне повредить. Так жить нельзя, ты не от чего не можешь*

*быть застрахован. Напиши хоть несколько строк, что ты успокоился насчет этой глупой заметки. Редакцию ее привожу буквально, ее самое куда-то забросил. Завтра будет напечатано опровержение<sup>9</sup>.*

*Крепко целую тебя от всей души.*

*Твой Юрий.*

*Напиши и не обвиняй меня, что я рассказывал о себе репортерам. Если кто будет говорить, то опровергни.*

*Привет Ольге Михайловне.*

*Очень бы хотел поскорей получить известия от директора.  
16 сентября. (Письмо Ракитина Мейерхольду от 16 сентября 1911  
г. 2007: 73)*

1 октября 1911 года Ракитин был зачислен в режиссерское управление Дирекции Императорских театров в качестве помощника режиссера и актера. Впрочем, как мы убедимся, директор Теляковский

остался доволен первыми постановками Ракитина в Михайловском театре. Он вскоре зачислил Юрия Ракитина режиссером и повысил его жалование.

Обещанное Мейерхольду Ракитиным опровержение в «Русских ведомостях» так и не появилось. Отношения Ракитина с Мейерхольдом оставались натянутыми и впредь ограничивались только деловыми контактами. Ведь теперь оба они формально были служащими, подчиненными Дирекции императорских театров. Как сообщает Ю.Е. Галанина, Ракитин был допущен к работе над драмой Лермонтова лишь на ее начальном этапе. После этого самостоятельных работ в Александринском театре ему долго не давали. В начале своей режиссерской карьеры Юрий Ракитин ставил спектакли главным образом в Михайловском театре.

Дневники директора Императорских театров В.А. Теляковского свидетельствуют о том, что Ракитин, с точки зрения администрации, занимал вполне достойное место среди режиссеров, работавших тогда на сценах северной столицы. Нетрудно предположить, что режиссерские работы Ракитина, который, как выяснилось, умел и привлечь, и развлечь широкую публику, были для дирекции Императорских театров более спокойным вариантом, чем напряженные новаторские искания Мейерхольда, неизменно вызывавшие горячие споры и дискуссии в печати. Обращает на себя внимание запись Теляковского о необходимости по финансовым причинам произвести «сокращение штатов» в Александринском театре: «[...] Большинство режиссеров придется перевести в артисты, и оставить специально режиссерами только Ракитина, Петрова и Мейерхольда» (Теляковский 2017: 512).

Упоминание фамилии начинающего режиссера рядом с именем Мейерхольда — немалая честь!

Всего за время службы в Петербурге с 1911 по 1917 г. Ракитин выпустил двадцать шесть спектаклей в императорских Михайловском и Александринском театрах и один спектакль в Троицком театре (Арсеьев 2007: 385–391).<sup>10</sup> Ему часто поручались постановки зарубежной классики по списку, составленному в соответствии с просветительской программой для учащихся. В 1913 году Ракитину был доверен благотворительный спектакль для воспитанников и воспитанниц столичных учебных заведений в честь 300-летнего юбилея Дома Романовых под названием «Сцены из русской истории. В память событий 1613 года». В афишах значилось: «Постановка Ю.Л. Ракитина, декорации А.К. Шервашидзе, музыка М.А. Кузмина». Как сообщает Ю.Е. Галанина, Ракитин и впоследствии не раз привлекался к постановке «официозных, пафосных спектаклей, посещаемых двором» (Галанина 2007: 52).

В своей вводной статье к пятому тому дневников Теляковского редактор этого издания М.Г. Светаева, в частности, сообщает о положительных откликах печати на режиссерский дебют Ю.Л. Ракитина в Петербурге (Светаева 2015: 5). Назначенный вторым режиссером в Михайловский театр, в октябре 1912 года он поставил для учащейся молодежи «Двенадцатую ночь» Шекспира в недавно опубликованном новом переводе известного искусствоведа и литератора П.П. Гнедича (Шекспир 1908): «Поистине великолепно поставленный спектакль производил впечатление шаловливой и трогательной молодости», — отметил С. Ауслендер (ЕИТ, 1912, вып. V, с. 98).

В дневнике В.А. Теляковского имеется запись от 3 октября 1912 года: «Присутствовал в Михайловском театре на «Крещенском вечере» Шекспира. Пьеса шла вне абонементов, но, несмотря на это, театр был совершенно полон, и публика от души хохотала. Это была первая постановка Ракитина, и надо ее признать вполне удачной. Пьеса дает

**10**  
Список петербургских постановок Ю.Л. Ракитина, как сообщается в комментарии, составлен сербскими коллегами при помощи научных сотрудников Института истории искусств (Санкт-Петербург) Ю.Е. Галаниной и Т. Д. Исмагуловой.

сборы. Милы Коваленская, Тхоржевская, Студенцов, Лешков, Лерский и Озаровский (Теляковский 2015: 558). Директор императорских театров распорядился перенести спектакль на более престижную сцену Александринского театра и сообщил, что Ракитину будет повышено жалование и даны новые ответственные постановки.

14 ноября 1913 года спектакль «Сцены из русской истории. В память событий 1613 года» был бесплатно повторен для воспитанников и воспитанниц столичных учебных заведений и очень понравился публике.

18 февраля 1916 года директор Императорских театров Теляковский присутствовал в Михайловском театре на первом представлении «Сна в летнюю ночь» Шекспира.. Как он писал, «театр был совершенно полон, и пьеса имела успех. Постановка Ракитина весьма удовлетворительна» (Теляковский 2017: 418).

И о других постановках Ракитина в Михайловском, а потом и в Александринском театре Теляковский записывал следующее: «Публике спектакль очень понравился[...] Вообще спектакль оставил очень хорошее впечатление», и тому подобное.

Было очевидно, что у молодого режиссера есть и способности, и ранее накопленный опыт, и огромная увлеченность своей профессией.

Отзывы в прессе, причем не только на работы Ракитина, свидетельствуют о том, что принципы оценки профессии режиссера в 1910-е годы для многих критиков были не вполне ясны. Московская журналистика, начиная с 1898 года, освоилась с опытом режиссерского театра МХТ и уже выработала некоторые критерии. В Петербурге этим критериям стремилась следовать поклонница искусства МХТ Любовь Гуревич. Для большей части петербургской критики столкновение с могучим, стремительно развивавшимся



талантом Всеволода Мейерхольда, сначала в театре В.Ф. Комиссаржевской, а затем в Александринском театре, стало большим испытанием. Близкие к Мейерхольду журналисты, прежде всего, В.Н. Соловьев, судили о спектаклях его коллег — режиссеров, исходя из принципов, которые Мастер излагал в своих теоретических работах. Другие критики, хорошо знакомые с искусством МХТ, порой оказывались в сложном положении, наблюдая порой причудливое сочетание режиссерских принципов К.С. Станиславского с приемами нового театра в творчестве молодых режиссеров.

В частности, об этом свидетельствует очерк П.М. Ярцева,<sup>11</sup> датируемый октябрем 1912 года. Речь идет о постановке «Двенадцатая ночь» В. Шекспира (на афишах Михайловского театра, как мы помним, значилось название «Крещенский вечер»). Спектакль был воспринят положительно и публикой, и Дирекцией императорских театров, и многими критиками.). С некоторым недоверием наблюдая бурный, но неровный расцвет русской режиссуры разного достоинства, П.М. Ярцев в своем очерке под ироническим названием «Постановочное время» писал следующее:

*В Михайловском театре играют Шекспира в постановке Ракитина. Я знаю этого молодого актера (и г. Александра Таирова знаю), видел то, что он делал в театре, и не постигаю — не того, что у него мог обнаружиться режиссерский дар, а того, как он смог так быстро овладеть сложным и трудным режиссерским мастерством, чтобы ставить Шекспира в Петербурге на казенной сцене. Возможно чудо: г. Ракитин оказался режиссером от Господа Бога, пусть по молодости лет технически несовершенно. Но возможно также, что “постановка господина Ракитина” — лишь дань теперешнему постановочному времени в театре. (Ярцев 1912)*

**11** Ярцев П.М. (1870–1930) критик, театральный педагог. Печатался в московских и петербургских газетах. Был близок к МХТ. Сотрудничал с В.Э. Мейерхольдом. Впоследствии эмигрировал в Болгарию, где занимался режиссурой и педагогикой. Сотрудничал с Н.О. Массалиотиным.

П.М. Ярцев, свидетель скромной актерской карьеры Ракитина в МХТ, на этом основании делал следующий вывод: «Везде “постановки”, и столько всплывает новых постановщиков, что не успеваешь уследить, как маленькие, начинающие и большей частью недаровитые артисты делаются режиссерами» (Ярцев 1912).

Ракин активно выступал в петербургской печати, главным образом, по поводу предстоящих премьер своих спектаклей или в ответ на несправедливые, с его точки зрения, упреки критиков. В силу традиционного соперничества двух российских столиц, многие питерские журналисты каждую его постановку заранее объявляли копией того или иного спектакля МХТ. Как мы видим, не оставляли в покое молодого режиссера и журналисты, принадлежавшие к кругу сторонников В.Э. Мейерхольда. Впрочем, при малейшем осложнении отношений со своим патроном или по другим причинам некоторые из них, как, например, В.Н. Соловьев, проявляли снисходительность к Ракитину.

Так, В.Н. Соловьев, в противоположность П.М. Ярцеву, одобрил первую режиссерскую работу Ю.Л. Ракитина в Михайловском театре, впрочем, не без намека на то, что некоторые сценические приемы заимствованы у Мейерхольда:

*Не соглашаясь с общим планом постановки, я отдаю должное работе молодого режиссера Ю.Л. Ракитина. Пьеса поставлена грамотно, местами сохранены традиционные приемы старого английского фарса и самый стиль «комедийной игры» Шекспира. Но чувствуется влияние сценических форм «Дон-Жуана» и постановок «Дома Интермедий». (Соловьев 1912: 11; цит. по: Галанина 2007: 51)*

Большинство питерских журналистов приняли москвича неласково. Основные упреки довольно едких рецензий сводились к неумению или нежеланию режиссера расстаться со своим «мхатовским» прошлым, а также к его попыткам продолжить карьеру «увеселителя публики». Это был намек на причастность Ракитина, известного своей любовью к московским «капустникам» и дружбой с Никитой Балиевым, в организации питерского кабаре «Бродячая собака». Кроме того, еще в январе 1912 года Ракитин способствовал успеху традиционного новогоднего маскарада петербургского Театрального общества, за что был награжден поездкой в Египет, в Александрию.

16 октября 1913 года Ракитин осуществил свой первый спектакль в более престижном, чем Михайловский, императорском Александринском театре: пьесу В.В. Барятинского «Комедия смерти», изобличавшую общественную мораль и лицемерие родни покойного. Солидные обозреватели, как, например, Э.А. Старк, положительно восприняли спектакль. В то же время, сторонница эстетических принципов МХТ, Любовь Гуревич, порицала режиссера за нарочитую карикатурность некоторых актерских работ и даже называла происходившее на сцене «балаганом», что читалось как намек на связь Ракитина с театральными идеями Мейерхольда.

В сезон 1913/1914 гг. Ракитин впервые в своей творческой биографии обратился к Мольеру. По замыслу режиссера, в Михайловском театре один вечер шли «Проделки Скапена», фарс, наполненный, по мнению обозревателя «Ежегодника императорских театров», «бесшабашным весельем и неутомимой изобретательностью», и сокращенная режиссером комедия «Ученые женщины». Второй спектакль стал предметом резко отрицательной рецензии в журнале «Любовь к трем апельсинам»,

который издавали В.Э. Мейерхольд и его сотоварищи по Студии на Бородинской.

Затем, осуществив несколько драматических постановок и свой первый оперный спектакль «Царская невеста», весной 1915 года Юрий Львович попытал себя как драматург на сцене Троицкого театра. Он поручил режиссуру своеобразного синтетического спектакля из пяти действий с прологом и эпилогом «Мемории Амура» актеру Александринского театра С.М. Надеждину.

Пьеса включала драматическое действие, балет и оперные сцены, в которых автор, вспомнив, вероятно, свою работу в тургеневском спектакле МХТ, стремился воскресить прелесть ушедшей эпохи. Действие переносилось из времени «Трех мушкетеров» в наполеоновские времена, а затем в начало XX века в форме воспоминаний мраморного Купидона, ожившего в старинном парке. Надеждин, работавший в Александринском театре с Мейерхольдом, использовал некоторые его приемы.

В.Н. Соловьев резко отчитал в журнале «Аполлон» и автора пьесы, и постановщика: «Развившиеся в последнее время в большом количестве в Петрограде “театры миниатюр” становятся уже вредными для сценического искусства, занимаясь грубой профанацией теоретических взглядов некоторых театральных новаторов. Примером подобной профанации может служить постановка «Меморий Амура» Ю. Раkitина в Троицком театре» (Соловьев 1915: 110–111; цит. по: Галанина 2007: 54).

Не менее резкой была реакция Л. Гуревич на другой спектакль Раkitина. Это были шедшие в один вечер пьесы Тургенева «Нахлебник» и «Провинциалка» в Александринском театре. Гуревич вменяла в вину режиссеру одновременно и заимствование концепции МХТ в первом спектакле, и неумение подчинить своей

воле актеров во втором. Этот упрек был, возможно, справедлив. В самом деле, маститые актрисы и актеры «Александринки» неохотно выполняли указания несолидного, по их мнению, молодого режиссера, и побороть их премьерские замашки Ракитину было порой не под силу.

Разумеется, подобные выпады с разных сторон не могли не огорчать Юрия Ракитина. Особенно болезненно он воспринимал выпады сторонников Мейерхольда, которые свидетельствовали о растущей неприязни недавнего друга.

Однако, после ощущения неопределенности и неполной востребованности, которое преследовало Ракитина-актера в Москве, благожелательное отношение директора Теляковского и прочное положение режиссера императорских сцен помогали ему воспринимать нападки критики так, как и положено профессионалу — это было неизбежное следствие регулярной работы на сцене, тем более, в «казенном», по терминологии того времени, театре, который всегда находится в поле зрения критики. Упрочилось, наконец, и материальное положение Юрия Львовича Ракитина.

В августе 1915 года произошло событие, наложившее отпечаток на всю дальнейшую жизнь Юрия Ракитина. Он обвенчался с красавицей Юлией Валентиновной Шацкой,<sup>12</sup> дочерью состоятельного помещика из Могилевской губернии. Юлия окончила в Петербурге театральную школу А.П. Петровского и некоторое время выступала в Литейном театре, а также в петербургском театре «Комедия».

Как следует из позднейших дневников Ракитина, молодожены снимали квартиру в Петербурге, выезжая на отдых в имение родителей Юлии близ Гомеля. Некоторое время снимали квартиры в Петербурге отец и мать Юлии, Валентин Телесфорович и Елена Пиевна Шацкие, а также мать Ракитина. Отец Юрия Ракитина

**12**

Юлия Валентиновна Ракитина, ур. Шацкая (1892–1977) – жена Ю.Л. Ракитина. Актриса, режиссер. Окончила театральную школу А.П. Петровского, играла в Литейном театре, принимала деятельное участие в петербургской «Комедии». Покинув вместе с Ю.Л. Ракитиным Петроград в 1918 г., играла в Харькове, затем в Одессе, исполняя главные роли. Эмигрировала вместе с Ю.Л. Ракитиным в Королевство Сербов, Хорватов и Словенцев. С конца 1920-х гг. была художественным руководителем Театра русской драмы в Белграде. Занималась режиссурой, играла на белградских сценах. После смерти Ю.Л. Ракитина в 1952 г. переехала в Париж (Ракитин 2018: 252).

к тому времени скончался и был похоронен в Тифлисе, где служил членом судейской коллегии.

Работа в императорских театрах продолжалась в уже привычном ритме, не исключавшем рутины, неизбежной при службе на казенной сцене. Профессия режиссера все больше увлекала Юрия Львовича. Как и раньше, он стремился оживлять постановки тех пьес из хрестоматийного списка, которые ему предлагала дирекция Императорских театров.

Очередной просветительский спектакль для учащейся молодежи включал две пьесы иностранных драматургов: «Благочестивая Марта» испанского драматурга Тирсо де Молина и фарс анонимного французского автора «Адвокат Пателен», тот самый, из которого происходит крылатая фраза «вернемся к нашим баранам». Ракитин хотел поставить испанскую пьесу иначе, чем она незадолго перед тем исполнялась в петербургском Старинном театре Н.Н. Евреинова под названием «Благочестивая Марта, или влюбленная святоша». Ракитин попытался разыграть сюжет пьесы «в реальных тонах», избегая стилизации, как он сам заявил в газетном интервью. Тем не менее, отрицательная рецензия В.Н. Соловьева была написана так, словно режиссер собирался сдавать экзамен на искусство стилизации в духе идей Мейерхольда: «Режиссер сознательно отказался от реконструкции сценических форм старо-испанского театра и заменил ее произволом и случаем». Не поздоровилось и «Адвокату Пателену»: «с ведома режиссера под видом старого французского фарса разыгрывалась позднейшая переделка» (Галанина 2007: 55).

Выступив снова в журнале «Аполлон» со статьей о спектакле Ракитина, поставленном в разгар сезона 1916 г. на сцене Михайловского театра, В.Н. Соловьев выражал недовольство тем, что

пьесу «Венецианский купец» В. Шекспира «разыграли в значительно более серьезных тонах, чем следует, к тому же у режиссера спектакля замечалась излишняя склонность к натурализму, мало пригодному при постановке комедий Шекспира» (Галанина 2007: 55). Другие обозреватели, в том числе, маститый Э. Старк, поддерживали замысел режиссера, особенно выделяя актерскую работу В. Э. Мейерхольда, который выступил в знакомой ему по спектаклю МХТ роли принца Арагонского.

Следующие две постановки сезона 1915/1916 гг., «Сон летней ночи» («Сон в летнюю ночь») В. Шекспира и «Лукреция Борджиа» В. Гюго оказались успешными (вспомним отзыв Теляковского о спектакле «Сон в летнюю ночь»: «Театр был полон... Постановка Ракитина весьма удовлетворительна») и были встречены одобрительными рецензиями.

На спектакль «Соперники» Р. Шеридана (ноябрь 1916 г.) откликнулся в солидном издании «Биржевые ведомости» Михаил Кузмин,<sup>13</sup> решивший поддержать своего доброго знакомого Ракитина. Кузмин писал, что постановщику удалось выделить «английский характер подчеркнутой карикатурности и шаржа» (Галанина 2007: 55), свойственный комедии Шеридана. На этот раз с ним был согласен и В.Н. Соловьев: «... Режиссер показал зрителям веселый спектакль, где временами звучал подлинный смех староанглийского театра» (Галанина 2007: 56).

Наступил момент, когда опыт работы Ракитина в Московском Художественном театре понадобился Мейерхольду. Ракитин был привлечен в качестве сорежиссера Мейерхольда в Александринский театр. В 1916 году началась работа над постановкой пьесы Дмитрия Мережковского «Романтики». Эта драма, неоднозначно принятая критиками, была посвящена молодости бунтаря

**13**

Известно, что М. Кузмин посвятил Юрию Ракитину несколько своих стихотворений.

— анархиста Бакунина, выведенного под именем Кубанина. Мейерхольду оказалась тогда близка идея нового жизнотворчества, жизни как революционного подвига не только в идеологии, но и в разрушении традиций, в уходе от привычных представлений о счастье. Кубанин убеждает свою сестру порвать с мужем, разрушить брак, основанный на силе привычки, и покинуть семейное гнездо.

Действие драмы Мережковского происходит в родительской усадьбе Кубаниных — Бакуниных примерно в то же время, как и в пьесе И.С. Тургенева «Месяц в деревне»: в 30-е — 40-е годы XIX века. Художником спектакля был А.Я. Головин. Ракин был призван воссоздать в духе мхатовских традиций атмосферу дворянской усадьбы, покой и уют которой взрывают «романтики» — Михаил Кубанин, разделившие его бунтарские идеи сестры и их товарищи.

Приведем обширную цитату из замечательного очерка нашей коллеги Александры Тучинской, к сожалению, не так давно безвременно ушедшей из жизни.

*... Если в «Маскараде» масочная, окостеневшая карнавальность уходящего мира оборачивалась трагедией, то в «Романтиках» она еще допускала легкий шарж, элегическую усмешку.... Некоторая схематичность действия, камерный его характер при символически глобальных истоках внутрисемейного конфликта дали режиссеру возможность свободного, иронически острого пунктира в создании сценической партитуры. И здесь Мейерхольду понадобилась та «оранжерейная», немного манерная на старый лад стихия, «специалистом» по которой мог он считать Ю. Ракина — свидетеля и участника репетиций*



*тургеневского спектакля МХТ. Рукою Ракитина обозначены в ходовом экземпляре пьесы выходы актеров, перечень бутафории, время начала и окончания актов, необходимые звуковые эффекты, как, например, серия тревожных звонков в последнем акте, когда готовится отъезд Михаила и Вареньки. (Тучинская 2007: 90)*

А.А.Тучинская ссылается, как мы видим, на ходовой экземпляр драмы Мережковского, хранящийся в Санкт-Петербургской Театральной библиотеке, где Ракитин обозначен как сорежиссер Вс. Э. Мейерхольда. Обозначен Ракитин как «сопостановщик» и в разделе «Режиссерские работы В.Э.Мейерхольда» книги «В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы» (Мейерхольд 1968: 602).

«Романтики» оказались первым и последним, единственным эпизодом участия Юрия Ракитина-режиссера в спектаклях Всеволода Мейерхольда. Как выясняется из дальнейшего хода событий, работа Ракитина над этим спектаклем не привела ни к возобновлению их дружеских отношений, ни к продолжению сотрудничества. Имя Ракитина не было упомянуто в беседе Мейерхольда с репортером журнала «Зритель» по поводу премьеры «Романтиков». Не упоминалось оно и в рецензиях. Так, в статье Л. Гуревич детально описаны поэтические костюмы и декорации А.Я Головина: «Волнующее ум и воображение имя центрального действующего лица пьесы, — писала она, — легкий аромат эпохи, с которой связаны дорогие для русской интеллигенции образы Белинского и Станкевича, красивые и нежные женские фигуры в поэтических костюмах и прическах 30-х годов; цитаты из романтических стихов, и пение под аккомпанемент арфы, и ярко-голубое лунное освещение, льющееся сквозь стекла обширных сеней старинного помещицкого дома, и вообще все то «зрелищное», что заложено

в самой пьесе и обставлено красочными декорациями Головина, — все это при громком имени автора пьесы достаточно объясняет внешний успех ее...» (Гуревич 1916; цит. по: Рудницкий 1969: 194).

Между тем, именно «легкий аромат эпохи», пронизывавший спектакль и не исчерпывавшийся «зрелищностью», скорее всего, был привнесен именно Ю.Л. Ракитиным, на всю жизнь запомнившим и запечатлевшим в своих записках классический тургеневский спектакль МХТ 1909 года, шедший в декорациях М.В. Добужинского.

Впрочем, другие критики восприняли постановку «Романтиков» Мережковского как неудачу, причиной которой, как писал, например, А.Р. Кугель, стала «драгоценнейшая сучка г. Мережковского», которая получила в спектакле «достойнейшую оправу» (Ното повус 1916: 890; цит. по: Галанина 2007: 56).

Восстановить дружеские отношения с Мейерхольдом Ю.Л. Ракитину так и не удалось. Октябрьская революция 1917 года развела их по разные стороны баррикад. И все-таки в 1928 году, находясь в Белграде, Ракитин обратился к В. Э. Мейерхольду с частным письмом, в котором просил подтвердить факт своей работы в императорских театрах. Ответного письма или официального подтверждения Ракитин не получил. Тем не менее, в статьях для зарубежной печати Юрий Львович не раз писал о том, что, несмотря на идеологические расхождения, продолжает преклоняться перед громадным талантом режиссера Всеволода Мейерхольда.

Через месяц после премьеры «Романтиков», в ноябре 1916 года, в Михайловском театре Ракитин выпустил спектакль по драме Дюма-сына «Генрих III и его двор», а в январе 1917 года — известную комедию Э. Скриба «Стакан воды». Оба эти спектакля театральные журналисты, не исключая и В.Н. Соловьева, встретили

одобрительно. 25 апреля 1917 года в Михайловском театре состоялась премьера комедии Вольтера «Чудаки, или Господин с Зеленого мыса», завершавшейся интермедией «Любовные цепи» на музыку М. Кузмина. Авторами русского варианта пьесы были Н.В. Рыкова и В.Н. Соловьев. Это было еще одно обращение Ракитина к одной из разновидностей любимого им комедийного жанра.

Ю.Е. Галанина называет этот спектакль последней режиссерской работой Ракитина в Петербурге.

Директору Императорских театров В.А.Теляковскому (после Февральской революции 1917 года он собирался сразу подать в отставку, но по просьбе Временного правительства оставался на своем посту до конца апреля) запомнилось прощание с Ракитиным, который, зная об отставке Теляковского, посетил его перед своим отъездом из Петербурга-Петрограда 4 мая 1917 года. Как записал в своем дневнике Теляковский (запись от 4 мая 1917 г.), Ракитин «благодарил...за все, что я для него сделал» (Теляковский 2017: 710). Юрий Львович упоминает этот эпизод в своих дневниках и автобиографических заметках.

Это еще не было окончательным прощанием Ю.Л. Ракитина с Петербургом: он уезжал ненадолго в имение родителей жены, но вскоре вернулся и продолжил свою работу в Александринском театре. Дирекция Императорских театров была еще в феврале 1917 года переименована в «Дирекцию петроградских Государственных театров». Александринский театр находился в ведении недавнего главного уполномоченного Временного правительства по петербургским государственным театрам Ф.Д. Батюшкова, смещенного по указанию А.В. Луначарского в декабре 1917 года. Батюшков ненадолго остался на посту директора Александринского театра и был в подчинении О.Д. Каменевой, заведующей

**14** Согласно российским источникам, премьеры спектакля «Смерть Иоанна Грозного» состоялась 9 октября 1917 года – О спектаклях по пьесам А.Н. Островского сведений пока не обнаружено.

**15** Сергей Леонтьевич Ионин, брат Ю.Л. Ракина (1891–1971). Штаб — ротмистр лейб-гвардии Драгунского полка, правед, лейтенант французской армии. Окончил Императорское училище правоведения. Участник Первой мировой войны. В 1918 году был арестован большевистскими властями, позже освобожден. В 1919 г. бежал в Финляндию. Эмигрировал во Францию, жил в Париже. Член гвардейского объединения, член Союза русских дворян. В 1939 г. вступил в Иностранский легион. Был награжден Военным крестом. С 1942 г в Русской освободительной армии (РОА). Был военным курьером между генералом А.А. Власовым и его частями, стоявшими во Франции. Член группы офицеров – монархистов РОА. После окончания Второй мировой войны остался в Германии (Ракин 2018: 257).

Управлением театров Наркомпроса. Народным комиссаром просвещения был, как известно, А.В. Луначарский.

В ноябре 1917 года Юрий Львович снова уезжал в имение Шацких, чтобы повидать жену и новорожденного сына, но вскоре опять вернулся в Петербург.

В опубликованном сербскими театроведами списке спектаклей Ракина в России значатся еще три его спектакля в Александринском театре: «Невольницы» А.Н. Островского (премьера 12.11. 1917), его же «Богатые невесты» (премьера 6.12. 1917) и «Смерть Иоанна Грозного» А.К. Толстого (8. 12. 1917) (Арсеьев 2007: 386).<sup>14</sup> Возможно, эти сведения взяты нашими питерскими коллегами Ю.Е. Галаиной или Т.Д. Исмагуловой из анонсов в газетах, из афиш или из внутренней документации Александринского театра, предвзявшей спектакли задуманные и даже намеченные к репетициям, но не завершенные из-за разразившихся в Петербурге революционных событий. Дневниковая запись Теляковского о прощальном визите Ракина, как уже говорилось, датирована 4 мая 1917 года. Между тем, Ю.Л. Ракин и его жена Юлия окончательно покинули Петербург только в апреле 1918 года.

Попытки пережить трудные времена, остаться в Александринском театре становятся понятны, если мы вспомним дату рождения единственного сына Юрия Львовича, Никиты: 28.08. 1917 года. Ракин впервые в жизни ощутил себя семейным человеком, обязанным заботиться о близких. К тому же, именно в это время, как мы видим из выше приведенных сведений, он вел репетиции нескольких спектаклей в Александринском театре и чувствовал себя вполне уверенно на государственной сцене, независимо от стремительно менявшихся ее наименований.

На события жизни Ю.Л. Ракитина в промежутке между маем 1917 года и апрелем 1918, когда он вместе с женой навсегда покинул Петербург, проливают свет страницы его дневника, недавно опубликованного в Белграде:

*Воспоминания об осени (октябрь) 1917 года в Питере.*

*Осень <19>17 года была теплой и ясной. Мы переехали весной еще на квартиру, уступленную нам каким-то доктором на Лиговской улице в доме Ефремова, богатого купца. Квартира была дорогая, 260 руб<лей> в мес<яц> если не ошибаюсь. Я приехал в Петербург устраиваться, а Люля оставалась в Гомеле, около только что родившегося Никиты. Я покупал шторы, кое-что из мебели, пригласил обойщика и целый день хлопотал по дому, обставляя свою огромную квартиру. Мамы тоже не было в Питере. Сережа<sup>15</sup> был на войне. В театре еще сидел Федор Дмитриевич Батюшков<sup>16</sup>. Настроение было какое-то неопределенно — выжидательное. Помню эти дни. Я помногу сидел дома в нашей новой, только что обставленной гостиной с огромным фонарем на Лиговскую. [.....]*

*Я ходил по квартире, смотрел вдаль на освещенную башню Николаевского вокзала и все ждал Люлю. [...] Занятый квартирой, рождением Никиты, театром, я как-то слабо реагировал на грядущих большевиков. Я как-то верил в кривую, которая вывезет в решительный последний момент. Но мы чего-то тогда ждали все в Петербурге — мы ждали в тишине наших домов, в очередях, в газетах. Мы, сбитые с толку страшным февралем, после — июлем, ждали, но теперь уже без какого-то нарочитого страха событий дальнейших, но были мирны. В мое окно в кабинете,*

**16**

Батюшков Федор Дмитриевич 1857 – 1920. Русский филолог, педагог. Племянник поэта К. Н. Батюшкова. Работал на кафедре всеобщей литературы петербургского университета. В предреволюционные годы занимал пост председателя Театрально — литературного комитета Александринского театра. После Февральской революции, в апреле 1917 года Временное правительство назначило Ф.Д. Батюшкова главным уполномоченным по петербургским государственным театрам, но в декабре он был смещен по приказу А.В. Луначарского. Умер от голода и болезней в Петрограде. Похоронен на Никольском кладбище Александро — Невской Лавры. // См. Интернет

17

Пашковский Н.Х. (1879 – 1938) — актер и режиссер Александринского театра. После революции работал в ленинградских театрах.

18

Каменева Ольга Давыдовна (1883–1941) – сестра Л.Д. Троцкого, первая жена Л.Б. Каменева. Профессиональная революционерка, образование получила в Берне, в эмиграции. После революции заведовала в Наркомпросе управлением театров, проводила линию на большевизацию и радикализацию театральной жизни. А. В. Луначарский, сторонник более умеренного подхода, с согласия В.И. Ленина уволил Каменеву с этого поста в 1920г. О.Д. Каменева способствовала получению иностранной помощи голодающим Поволжья. В 1925–1929 гг. — председатель правления ВОКСа. После процесса над Зиновьевым и Каменевым была арестована с двумя детьми. В 1941 г. была расстреляна во время массовых расстрелов НКВД. Старший сын Александр тоже был расстрелян.  
// Википедия.

*в разбитую оконную раму пулей дул ветер. Я ходил по квартире, рылся в своей библиотеке и думал — надо поговорить с хозяином, чтобы вставить новое стекло. Оно сплошное зеркальное, дорого будет стоить. Но Люля придет, все устроит. (Ракитин 2018: 115–116)*

Продолжая тему октября 1917 года в своих дневниковых записях (запись от 11 октября 1931 г.), Ракитин так описывает свое ощущение происходившего:

*[...] В театре я проводил с 11 до 4 часов, потом обедал в ресторане и возвращался домой. Так же как и весной в театре, в царской ложе, по целым дням заседал комитет во главе с Пашковским<sup>17</sup>. Членом этого комитета был и я. Заседания были мучительны, все было донельзя справедливо, логично ясно, но духа Божьего, духа искусства, духа творчества не было. Из окна мы смотрели на золотом аничковского осеннего сада. Что-то больно щемило сердце. В пустой квартире Теляковского расположился театральный комитет с Ольгой Давыдовной Каменевой,<sup>18</sup> и по зале, где висели когда-то русские императрицы, бегали [...] дети Ольги Давыдовны.*

*А Люля все не ехала. Писала тоже редко. Наконец я не выдержал, взял отпуск и поехал в Гомель. Я застал золотые листья в парке, очень холодный прием Шацких, Люлю очень похудевшую и очаровательного бутуза, который, посмотрев на меня, сказал мне “а,а”. Шацкие не хотели пускать Люлю в Петербург, но я настоял, и мы через 2 дня выехали домой. В Петербурге Люля одобрила мои покупки. События между тем развивались довольно быстро. Временное правительство все больше и больше теряло под ногами*

*почву. Совет рабочих и солдатских депутатов вдруг забрал власть в свои руки. Министры засели в Зимнем дворце, но скоро сдались. В театр явились какие-то личности, но их выставили, и вот начались муки, заседания общего собрания труппы. Приходили делегаты оперы и балета, но мы держались. Большевиков в театре не было около трех месяцев, но после настояний Пашковского, Мичуриной, Мейерхольда, поехали к Луначарскому». (Ракитин 2018: 116–117)*

Процитированные обширные дневниковые записи Ю.Л. Ракитина, недавно впервые опубликованные сербскими коллегами, позволяют уточнить и дополнить картину его отъезда из Петербурга и последовавших затем скитаний вместе с женой (малолетний сын Никита был оставлен на попечение родителей Юлии) по югу России. Эти скитания закончились в 1920 году отъездом четы Ракитиных, вместе с другими русскими беженцами, из Феодосии на пароходе в Константинополь. Позже туда же прибыла мать Юлии с маленьким Никитой.

Воспоминания об осени 1917 года позволяют понять, как чувствовал себя Ракитин в Петербурге накануне революционных событий. Не случайно он пишет, что они с Юлией вернулись из имения Шацких «домой», то-есть в Петербург. Подробное описание новой дорогой съемной квартиры, покупок мебели и прочих предметов быта, которые одобрила жена — все это говорит о том, что, по иронии судьбы, именно осенью 1917 года впервые за много лет Ракитин, хоть и ненадолго, почувствовал твердую почву под ногами. Он продолжал работать в Александринском театре. У него была семья, любимая жена («Я ждал Люлю», «Люля приедет, все устроит»), «очаровательный бутуз» Никита, удобная квартира, где можно было разместить свою личную библиотеку.

Из приведенных выше воспоминаний следует, что продолжалась его работа режиссера в Александринском театре, вероятно, над спектаклями по упомянутым пьесам А.Н. Островского и А.К. Толстого («в театре я проводил с 11 до 4 часов») и «подрабатывал как актер» в театре «Аквариум».

До определенного момента Юрий Ракин, как многие люди его круга, надеялся, что октябрьский переворот 1917 года, возможно, не затронет так резко театральную жизнь. Он даже пытался участвовать в некоторых мероприятиях новой власти, будучи членом некоего комитета во главе с Пашковским в Александринском театре и, вероятно, по каким-то общественным делам побывал в бывшей квартире директора Императорских театров В.А. Теляковского, где теперь расположена заведующая управлением театров Наркомпроса О.Д. Каменева.

(Как пишет Ю.Е. Галанина, «с начала 1918 года Ракин был членом временного комитета по управлению театрами, после длительного перерыва сотрудничал с А. А. Блоком. Вероятно, именно в это время произошел его окончательный разрыв с Мейерхольдом» — Галанина 2007: 57). Иллюзии относительно сотрудничества с новыми театральными властями, как видно из процитированных воспоминаний, скоро развеялись.

*Кошмар, охвативший меня и весь театр, не дает мне нравственного покоя», — писал он своим знакомым в январе 1918 года. Безвыходность положения ужасает [...]. Что будет с театром и со мной — не знаю. (Галанина 2007: 57)*

В апреле 1918 года Юрий Ракин и его жена Юлия уехали из Петербурга сначала к ее родителям в Гомель, а затем в Киев, спасаясь



от голода и надеясь найти там работу. Из списка режиссерских работ Ракитина следует, что позже, когда он второй раз приехал в Киев, ему удалось поставить в киевском театре Соловцова два спектакля: «Мнимый больной» Мольера и «Два брата» по М.Ю. Лермонтову (сезон 1919/1920 гг.). Упоминается также постановка «Мнимого больного» в Камерном театре в Одессе в том же сезоне 1919/1920 гг.<sup>19</sup> Во всяком случае, речь идет о попытках Ракитина продолжать профессиональную деятельность в России, следуя за частями Добровольческой армии.

В своих позднейших записках Ракитин, сожалея о том, что не вернулся из Киева в Петербург-Петроград, в Александринский театр, с полной ясностью говорит о том, почему это было невозможно: «Я по тогдашним своим настроениям и мыслям не мог уехать в Петербург» (Ракитин 2018: 226).

И далее в той же записи от 3 августа 1935 г.:

*... Я надеялся и был твердо убежден, что Добр<овольческая> армия возьмет и Москву. Питер тогда пал бы сам собой. Поэтому я рассчитывал приехать в свой город как победитель, а не как побежденный. Я себя крепко связывал с Добр<овольческой> армией и помню, как спорил с Марджановым и чуть ли не держал пари об окончательной победе белых. С таким настроением мне странно и дико было бы возвращаться домой, хотя там и была моя квартира и все мое, и наше, Ионинское имущество [...] И так, я из Киева не уезжал, а остался ждать белых.*

*[...] Часто, очень часто я об этом жалел. Я в тот момент окончательно лишился своего обожаемого театра.*  
(Ракитин 2018: 227)

**19** Эти данные приводят сербские театроведы, опираясь, возможно, на устные сообщения Ю.Л. Ракитина или на заполненную им по приезде в Белград анкету. Эти сведения могли быть неточными. В примечаниях к «Дневниковым запискам 1924–1937 гг.» упоминается и об участии Юлии Ракитиной в спектаклях в Харькове и в Одессе, без указания дат и названий спектаклей.

В той же позднейшей дневниковой записи-мемуаре, датированной 3 августа 1935 года, Ракитин кратко излагает этапы своих попыток активно участвовать в белом движении и с необычайной четкостью представляет причины, по которым после этого ему нельзя было возвращаться в Петербург:

*Потом уже, когда в Ростове я поступил инспектором театров пропаганды и произносил речи против большевиков (генер<алу> Май-Маевского в Харьков<ском> театре пропаганды, затем на молеб<не> в том же театре), тогда было уже поздно думать о возвращении. Я порвал свою явную, т.е. публичную аполитичность и объявил себя в стороне белых — по совести и убеждению. Не надо забывать и того, что мой брат Сережа был в то время арестован в Петер<бурге>. Если бы я остался после Харькова в руках большевиков, то меня расстреляли бы. (Ракитин 2018: 227)*

Эта краткая запись содержит множество сведений о том, что пришлось пережить Юрию Ракитину и его близким во время скитаний по югу России в течение 1918–1920 гг. Но, что весьма существенно, Ю.Л. Ракитин сам пишет о том, как изменились его политические взгляды за время работы на императорских сценах Санкт — Петербурга, то-есть, с конца 1911 г. по апрель 1918 г. Это уже не был тот романтический юноша, который забрасывал Всеволода Мейерхольда восторженными письмами и готов был во всем следовать за своим кумиром. Дело было, конечно, не только в довольно неожиданном охлаждении Мейерхольда к своему недавнему адепту, который, разумеется, ни в чем и никогда не мог составить ему конкуренции.

Причиной более трезвого и практичного отношения к жизни Ракитина, помимо достаточно прочного положения

в Михайловском, а затем и в Александринском театре, сыграла его женитьба на Юлии Шацкой и общение с ее родителями. Скорее всего, именно под влиянием старших Шацких, которые взяли на себя заботы о малолетнем Никите, было принято решение уехать из Петербурга в Гомель, затем в Киев, в Ростов и в Харьков, а там присоединиться к Добровольческой армии и поступить на службу в ОСВАГ (Осведомительное агентство, как назывался официально пропагандистский орган Добровольческой армии). Все это были отчаянные попытки Юрия Львовича заработать деньги для семьи, не порывая с профессией режиссера, с занятиями литературой и журналистикой.

Современная справка из Интернета подтверждает дневниковую запись Ракитина о том, что после его работы в системе ОСВАГ не могло быть и речи о возвращении в революционный Петербург-Петроград и тем более о работе в каком-нибудь из переименованных советской властью бывших императорских театров. (Недолговечную историю пропагандистского агентства ОСВАГ, в итоге, закрытого самим генералом Врангелем в марте 1920 года, перед отплытием его корпуса в Константинополь, можно найти в справочной литературе).<sup>20</sup>

В дневниках Ракитина 1920 года не раз заходит речь о его статьях, вероятно, в основном пропагандистского направления, написанных по заказу этого агентства. Упоминает Ракитин также об организации в пунктах ОСВАГ в нескольких городах лекториев и киносеансов. Сам он читал лекции на самые разнообразные темы из области гуманитарных наук. Юлия занималась наймом помещений, продажей билетов и тому подобными организационными делами.

**20**  
ОСВАГ. См.  
Википедия  
на русском языке.

**21**  
 Дневники Ракитина 1920 г. расшифрованы и любезно предоставлены В.В. Иванову и автору данной главы знатоком истории русской эмиграции в Югославии А.Б. Арсеньевым (г. Нови Сад, Республика Сербия).

При втором приезде в Киев, в сезон 1919/1920 гг., Ракитин выпустил в известном частном театре Соловцова два спектакля: «Мнимый больной» Ж. – Б. Мольера и «Два брата» по юношеской романтической драме М.Ю. Лермонтова (Ракитин, очевидно, был знаком с этой пьесой по спектаклю В.Э. Мейерхольда, поставленному в 1915 г. в Александринском театре). В драме Лермонтова выведены два брата-соперника, влюбленные в одну и ту же женщину. Можно предположить, что в этой постановке Ракитин пытался, хотя бы намеком, откликнуться на события Гражданской войны, нередко разводившие по разные стороны баррикад близких людей, каждый из которых по-своему любил Россию.

Супругам Ракитиным также удалось принять участие в театральной жизни Одессы. Согласно сербским источникам (вероятно, со слов Ракитина), в сезон 1919/1920 гг. Юрий Львович поставил в Одессе, в Камерном театре «Мнимого больного» Ж. – Б. Мольера и еще несколько спектаклей в одесском Весеннем театре. Юлия играла заглавные роли, скорее всего, в спектаклях своего мужа.

В печальных дневниковых записях севастопольского периода января-февраля 1920 года речь идет о том, что на очередное мероприятие было продано всего три билета, или о том, что лектор не пришел и вообще исчез. Чаще всего упоминается о бесплодных попытках получить гонорары, которые должны были выплатить отделения ОСВАГА. Не раз описывается то или иное убогое жилище, которые Ракитины вынужденно делили с такими же, как они, беженцами.

Вот одна из итоговых записей, сделанных Юрием Ракитиным в дни скитаний по югу России, закончившихся решением уехать за границу (Ракитин 1920).<sup>21</sup>

10 января 1920 года.

*Мы переживаем шестой этап нашего бегства из Петербурга. Первый — Киев /после Гомеля/, второй — Одесса, третий — снова Киев, четвертый — Харьков, пятый — Ростов и шестой — Севастополь, пока что, а этот самый ужасный и тяжелый. Да, кажется, хуже не будет, а когда приезжаешь в другой город, прежний вспоминаешь с сожалением. Люля говорит, что это только благодаря моему плохому характеру. Нет, благодаря тому, что судьба всё сильнее и сильнее сжимает вокруг нас петлю, если мы выскочим из нее — мы спасены, если нет — погибнем. Что касается меня — туда и дорога, А вот Люлю — жаль. (Ракитин 1920)*

Иногда в дневниках Ракитина встречаются размышления об исторических путях России (например, о непоследовательности реформ по освобождению крестьян от крепостной зависимости). Убеденный монархист, он критически пересматривает историю русского революционного движения:

12 января 1920 г.

*Александр Кайранский разразился статьей в “Юге” о Московском университете. О московском студенчестве, о Казани, о славных традициях и т.д. Боже, до чего всё это противно теперь, когда воочию понимаешь до чего довели эти славные традиции студенчества. “Обожаю акушерку, ненавижу станového”. Эта вечная оппозиция правительству, эта игра в политику с школьной скамьи! Эти заветы Михайловского и Писарева /.../ Это самое, русское студенчество с его идеалами и “Русскими ведомостями”*

*и создало русскую революцию. Это. первые гробокопатели. Это первые гнилые грибы на здоровом еще тогда дереве русского государства. О, как я ненавижу вас, эти псевдо — интеллигентные культуртрегеры! Они шли в народ, а народ был далеко от них. Когда же он подошел к ним, он разложился и загнил.*

*Да, как жаль, что это всё стало ясно только сейчас, но и теперь этому не верят. Верят этому, но только с другого конца, только большевики. Ах, как был прав Владимир Митрофанович Пурецкий в своей лекции, понося нашу общественность, начиная с 60-го года! (Ракитин 1920)*

В подтверждение того, насколько подобные настроения были типичны для интеллигенции той поры, приведем фрагмент из книги И.А. Бунина «Окаянные дни»:

Боже мой, что это вообще было! Какое страшное противоестественное дело делалось над целыми поколениями мальчиков и девочек, долбивших Иванюкова и Маркса, возившихся с тайными типографиями, со сборами на “красный крест” и с “литературой”, бесстыдно притворявшихся, что они умирают от любви к Пахамам и к Сидорам, и поминутно разжигавших в себе ненависть к помещику, к фабриканту, к обывателю, ко всем этим “кровопийцам, паукам, угнетателям, деспотам, сатрапам, мещанам, обскурантам, рыцарям тьмы и насилия”!» (Бунин 2021: 88).

Твердое решение уехать из России пришло к Ракитиным в январе 1920 года Севастополе.

Вот одна из последних записей, сделанных в Севастополе перед отъездом в Феодосию, где была возможность попасть на один из пароходов, отплывавших в Константинополь:

16 января. 1920

... Всё это время тревожное настроение не покидает меня. Жизнь пуста и полна только волнений за свою шкуру. Живем в номере у Кашкиных. Спасибо им за угол.

Мучения, что не остался в Петербурге не оставляют меня. Там голод, холод, но свой угол и сравнительный покой, здесь — бегство, бегство и бегство из одного города в другой. Жизнь сегодняшним днем без надежды, без розового завтра. Какой это кошмар. Да., Добровольческой армии больше не существует, она исчезла.

Остались одни жертвы, жертвы и жертвы. Поля могил самых дорогих существ. Неужели это еще не конец?! Здесь, в тылу — борьба за существование. Живешь только тем, что надеешься кого-то чего-то попросить, что-то продать, чтобы набить брюхо, а вечером растянуться на полу. Это жизнь, и за что ?

День проходит серо, однообразно. Севастополь, это пароходная пристань. Все куда-то за чем-то едут, торопятся, спекулянты запускают руку в карман и воруют, точно старые жулики на вокзале, а власти чинят препятствия и глумятся. За что всё это

Ночью пришла в голову тема статьи: союзники, их отношение к нам, их глухота к нашим страданиям. (Ракитин 1920)

Далее в севастопольском дневнике речь идет о попытках с помощью паспорта Ракитина, в котором значится его служба на казенной

императорской сцене, получить французскую или английскую визу, добиться места на британском миноносце или перейти в польское подданство. Энергичная Юлия добилась даже личного приема у генерала Врангеля, который обещал свое содействие, но и из этого ничего не вышло. Пришлось переехать в Феодосию, где было больше возможностей попасть на один из кораблей, отплывающих в Константинополь.

Вот последняя запись Юрия Ракитина в Феодосии:

16 марта 1920 г.

*Стоит мне только выйти на улицу, как охватывает невольный ужас от той страшной толпы, которая сейчас наводняет город. По улицам положительно нельзя пройти. Здесь, как и в Севастополе, отношение к штатским ужасное. Всё время офицеры хотят затеять скандал или ссору. Весь порт кишит судами. Пароходы сплошь стоят друг возле друга. Целый лес мачт и труб. А на берегу, на серой земле, раскинулись беженцы. Пыль, крик, ругань, давка, проклятия, висят в воздухе... [...] Кроме русских, на улицах масса и англичан, они чувствуют себя господами положения. От них зависит наша жизнь или смерть. Дадут они уголь или нет? За этот уголь, говорят, они берут себе наш броненосец Волю»... Вообще, сейчас всё не большевицкое сгрудилось и столпилось на крымском полуострове и давят друг друга в борьбе за существование. Я не знаю, до чего дойдут здешние цены! Пока приятное здесь только одно это «Вечернее время», которое издаётся Борисом Сувориным. Напоминает Питер и старое доброе время. Ну, а остальное хуже чем в Севастополе (Ракитин 1920).*



В Феодосии Ракитиным удалось попасть на корабль до Константинополя. Мать Юлии с маленьким Никитой через некоторое время тоже прибыли в Константинополь, но об их странствиях Ракиттин в своем дневнике не пишет.

Итогом скитаний Юрия Ракитина по России стала запись, открывающая заметки, сделанные позже в Константинополе:

*Константинополь.*

### ЗАМЕТКИ О ПРИШЕСТВИИ

*Введение в мой дневник.*

У Данте так приблизительно, начинается первая его книга его «Божественной комедии»: «Когда я достиг половины своей жизни, я встретил на пути своем дрещущий лес». <sup>22</sup> И вот, гениальный Данте входит в этот дремучий лес и оттуда попадает в Преисподнюю. Эти слова невольно приходят мне на ум, когда я оглядываюсь на свою прожитую жизнь. Едва только я достигнул земного благополучия в смысле уюта, тепла любимых людей и любимых предметов, едва я достиг того кажущегося, может быть, покоя — как судьбе угодно было бросить меня в скитальчество, и вот, я попал в великую волну беженцев, несущуюся неудержимым потоком из пределов России, и докатился таким образом до Константинополя. У меня нет решительно ничего. Всё погибло, потеряно безвозвратно, и всё таки, я дышу, двигаюсь и существую.

*Да, живуч человек. Я потерял любимые книги, любимое дело, любимые лелеянные моим отцом вещи. Я не знаю, где моя мать, мой*

**22**  
«Земную жизнь пройдя до половини, я очутился в сумрачном лесу» (Данте 1967: 77).

*брат и мой маленький сын, А главное, я не знаю, что делается  
с моей великой матерью — Россией.*

*Но всё это, видно, угодно Господу. Да будет Его Святая воля!  
(Ракитин 1920). ✂*

## Литература

- АРСЕЊЕВ, А., 1995: Ракитин међу руским емигрантима // *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*. Бр. 16–17. Нови Сад.
- АРСЕЊЕВ, А., 2007: *Театрографија // Јуриј Љвович Ракитин. Живот, дело, сећања*. Нови Сад — Београд.
- Библиографија радова о Ј. Љ. Ракитину // *Јуриј Љвович Ракитин. Живот, дело, сећања*. Нови Сад – Београд, 2007.
- БУНИН, И., 2021: *Окаянные дни: [сборник]* М., АСТ.
- ВАГАПОВА, Н., 2007: *Русская театральная эмиграция в Центральной Европе и на Балканах. Очерки*. СПб.
- ГАЛАНИНА, Ю., 2004: Юрий Ракитин в России. // *Лица*. № 10. СПб.
- ГАЛАНИНА, Ю., 2007: Ю.Л. Ракитин и В.Э. Мейерхольд. // *Јуриј Љвович Ракитин. Живот, дело, сећања*. Нови Сад — Београд.
- ГУРЕВИЧ, Л., 1916: Александринский театр. «Романтики» Мережковского // *Речь*, 23 октября.
- ДАНТЕ, А., 1967: *Божественная комедия*. Перевод с итальянского М. Лозинского // ДАНТЕ, А. *Новая жизнь*. Божественная комедия. М.
- МАРЈАНОВИЋ, П., 1994: *Контраверзе редитеља Јурија Љвовића Ракитина. // Руска емиграција у српској култури .XX века*. Зборник радова. Том II. Београд.
- МЕЙЕРХОЛЬД, В., 1968: *Статьи, письма, речи, беседы. Часть вторая. 1917–1939*. Составление. Редакция текстов и комментарии А.В. Февральского. Общая редакция Б.И. Ростоцкого. М.
- Мейерхольд. Наследие*. Т. 1. М., 1998.

- Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1906–1918. М. 2007.*
- Переписка с Юрием Раkitиным и его женой Юлией Никиты Балиева, Николая Евреинова, Рудольфа Унгерна и Евгения Студенцова . Публикация, вступительный текст и примечания В.В. Иванова, М. Львовой и М. Хализевой. // *Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М., 2004.*
- Письмо Ю.Л. Раkitина Н.Н. Евреинову. Начало апреля — 10 мая 1934 года. // *Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М., 2004.*
- Письмо Раkitина Мейерхольду. Конец июля 1906 г. // *Юриј Љвович Раkitин. Живот, дело, сећања. Нови Сад – Београд, 2007.*
- Письмо Раkitина Мейерхольду от 17 мая 1911г. // *Юриј Љвович Раkitин. Живот, дело, сећања. Нови Сад – Београд, 2007.*
- Письмо Раkitина к Мейерхольду от 27 июня 1911г. // *Юриј Љвович Раkitин. Живот, дело, сећања. Нови Сад – Београд, 2007.*
- Письмо Раkitина Мейерхольду от 21 августа 1911г // *Юриј Љвович Раkitин. Живот, дело, сећања. Нови Сад – Београд, 2007.*
- Письмо Раkitина Мейерхольду от 28 августа 1911г. // *Юриј Љвович Раkitин. Живот, дело, сећања. Нови Сад – Београд, 2007.*
- Письмо Раkitина Мейерхольду от 12 сентября 1911 г. // *Юриј Љвович Раkitин. Живот, дело, сећања. Нови Сад – Београд, 2007.*
- Письмо Раkitина Мейерхольду от 16 сентября 1911г. // *Юриј Љвович Раkitин. Живот, дело, сећања. Нови Сад – Београд, 2007.*
- РАДИЩЕВА, О., 1999: *Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений. В 3 кн. Кн. 2. 1909–1917. М.*

- РАКИТИН, ю., 1909: Под стеклами оранжереи («Месяц в деревне» И.С. Тургенева) // *Рампа и жизнь*, № 37.
- РАКИТИН, ю., 1909: Новые пути. Беседа с Вс. Э. Мейерхольдом // *Рампа и жизнь*, № 34.
- РАКИТИН, ю., 1920: *Дневники 1920 года*. Машинопись.
- РАКИТИН, ю., 2001: Воспоминания русского актера и режиссера. Публикация и комментарии А.Б. Арсеньева // *Невский архив*, № 5. СПб.
- РАКИТИН, ю., 2018: *Дневниковые записи 1924–1937 годов*. Подготовка текста, ая редакция Корнелии Ичин. Белград. Режије Јурија Љвовича Ракитина // *Јуриј Љвович Ракитин Живот, дело, сећања*. Нови Сад – Београд, 2007.
- РУДНИЦКИЙ, к., 1969: *Режиссер Мейерхольд*. М. *Русские ведомости*, 1911, 13 сентября., № 210.
- СВЕТАЕВА, м., 2015: Предисловие к пятому тому дневников В.А. Теляковского. // Теляковский, В., 2015: *Дневники директора императорских театров. 1909–1913*. СПб.; М.
- СОЛОВЬЕВ, в., 1912: Михайловский театр («Крещенский вечер» Шекспира) // *Новая Студия*, № 5, 5 октября.
- СОЛОВЬЕВ, в., 1915: Петроградские театры // *Аполлон*, № 4–5, апрель-май.
- ТЕЛЯКОВСКИЙ, в. 2015: *Дневники директора императорских театров. 1909–1913*. СПб.; М.
- ТЕЛЯКОВСКИЙ, в., 2017: *Дневники Директора Императорских театров. 1913–1917*. Санкт-Петербург./ В.А. Теляковский .Под общ. ред М.Г. Светаевой; подгот текста М.В. Львовой и М.В. Хализевой, коммент. М.Г. Светаевой, Н.Э. Звенигородской, М.В. Хализевой. М.

- толстой, и., 2018: Парижское событие: провинциальный взгляд. Всеволод Хомицкий, Николай Евреинов, Владимир Набоков. Многоликий Бунчук. Заботы и роли Всеволода Хомицкого. // *Connaisseur: Книги, архивы, графика, театр. Историко-культурный альманах. Новое о старом.* №1. Прага.
- ТУЧИНСКАЯ, А., 2007: Между бунтом и смирением. Мейерхольд и Ракитин ставят «Романтиков» Мережковского // *Јуриј Лвович Ракитин Живот, дело, сећања.* Нови Сад – Београд.
- ШЕКСПИР, В., 1908: *Крещенский вечер, или все, что хотите.* Перевод П.П. Гнедича. СПб.
- ЯРЦЕВ, П., 1912: Театральные очерки. Постановочное время // *Речь,* СПб. 10 октября.
- НОМО NOVUS /КУГЕЛЬ А.Р./, 1916: Заметки. // *Театр и искусство,* № 44, 30 октября.
- LEŠIĆ, J., 1986: *Istorija jugoslavenske moderne režije. 1861–1941.* Novi Sad.

## Povzetek

Avtorica se v članku posveča manj raziskanemu obdobju delovanja pomembnega predstavnika ruske gledališke emigracije Jurija Rakitina (1882–1952). Dejavnost Rakitina, ki je v emigraciji deloval kot režiser in pedagog v Beogradu, Novem Sadu ter v drugih srbskih mestih, so natančno osvetlili srbski gledališki zgodovinarji, medtem ko zgodnejše, rusko obdobje njegovega ustvarjanja ostaja v veliki meri neraziskano. V članku avtorica skuša dopolniti podobo Rakitina kot igralca in režiserja, ki je pod vodstvom Stanislavskega in Mejerholda deloval v Moskvi, Peterburgu in ostalih ruskih mestih ter osvetliti prve korake njegove samostojne režiserske poti.

## **Наталья Михайловна Вагапова**

*Вагапова Наталья Михайловна, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания, член Союза писателей Москвы, член творческого Союза «Мастера литературного перевода», Союза театральных деятелей. Автор нескольких монографий по театру Сербии, Хорватии и Словении, ряда статей в русских и зарубежных журналах. Автор книги по истории русского театрального зарубежья: Н.М. Вагапова. Русская театральная эмиграция в Центральной Европе и на Балканах. СПб, 2007. В ее переводах издавались прозаические произведения сербских, хорватских, словенских, македонских и боснийских авторов, в театрах шли пьесы драматургов Сербии, Хорватии, Македонии.*



**Дневници Јурија Ракитина:  
О режијама у Мањежу  
и Народном позоришту**  
Juri Rakitin's Diaries  
on Directing at The Manjež  
and The National Theatre



На основу непознатих дневничких записа Јурија Ракитина (1882–1952) анализирају се однос руског режисера према српској културној средини између два рата, рад на представама које су давале у Мањежу и Народном позоришту или пак припремане за Руску позоришну трупу, суд о уметничким методама и политици у театру.

ЈУРИЈ РАКИТИН, НАРОДНО  
ПОЗОРИШТЕ, МАЊЕЖ, РУСКА  
ЕМИГРАЦИЈА, УСПОМЕНЕ

Based on unknown diary entries by Juri Rakitin (1882–1952), the author analyses the Russian director's attitude towards the Serbian cultural environment between the two wars, work on plays given at the Manjež and the National theater or prepared for the Russian Theater Troupe, as well as his judgment of artistic methods in politics and theatre.

JURI RAKITIN, NATIONAL  
THEATER, MANJEŽ, RUSSIAN  
EMIGRATION, MEMORIES

**1**  
Ракитинов редитељски деби у Србији био је «одушевљено прихваћен од српске штампе. Предиван искрен рад» (Театрал 2008: 215). О Ракитиновом режијама Метерлинкових дела видети опширније (Успенская 2007: 171–185).

**2**  
Ракитину је поверена једна од главних улога – Агловаљ, у Мејерхољдовој представи 1905. године у Студију на Поварској МХТ-а, која није никада јавно изведена. Ипак, 1906. године одиграо је ту улогу у Друштву нове драме у Тбилисију (Вагапова 2007: 24–25).

Успомене на прве дане проведене у Београду саопштио је у перо Јурију Офросимову, у интервјуу објављеном 1935. године у париском листу «Возрождение». Први Ракитинови непосредни утисци о Београду били су да је дошао у град који је тешко пострадао током рата и окупације. Сећао се да су представе тада даване у старом Мањежу, јер се позориште, срушено у бомбардовању током Првог светског рата, тек обнављало. «Када сам први пут прешао праг тог Мањежа, позван од стране управе да погледам комедију најпопуларнијег српског драматурга Нушића, чувар који ми је тражио карту, ухватио ме је за крагну и спремао се да ме избаци, док ја нисам ништа знао да му објасним на српском <...> И спасао ме је директор позоришта Грол» (Офросимов 1935).

Каријеру у српској престоници је започео 6. априла 1921. године опером Ђузепеа Вердија «Травијата», коју је успешно (Мосусова 2007: 201) поставио «са жалосним остацима декорација преживелих из рата, при чему често једна половина павиљона није одговарала другој, истичући: «За први чин нисам могао да набавим ништа адекватно и био сам приморан да радњу изведем не у сали, већ у башти пред осветљеним прозорима <...> Утешно је било то што су већина певача били Руси, [Ксенија Јевгејевна] Роговска и [Павел Фјодорович] Холодков, солисти Београдске опере, и [Антонина] Свечинска <...> Наравно, српско позориште се врло брзо обогатило и новим декорацијама, и техничким средствима, али се ипак са задовољством присећам тог доисторијског времена када смо седели у дворишту Мањежа, а пред нама је шетало јато кокошака и ћурки. Ми смо уз пијуцкаће турске кафе маштали о уметности» (Офросимов 1935).

Већ 15. априла 1921. године је поставио драму «Тентажилова смрт» Мориса Метерлинка,<sup>1</sup> иначе један од првих комада на којима је као глумац сарађивао са Мејерхољдом.<sup>2</sup> Истог дана је у његовој режији

изведена и представа «Скапенове подвале» Молијера, коју је претходно поставио у Михајловском позоришту у Санкт Петербургу 1914. године. Иначе, позоришни критичар Светислав Петровић је оценио да је Ракитин у «инсценацији „Скапенових подвала“ зачинио Молијеров текст с неколико ингениозних радњи» (Стојковић 2016: 239).

Нажалост, у Ракитиновој рукописној заоставштини нема забелешки о представама које је режирао до 1924. године, тако да читаоци остају ускраћени за његово отворено и искрено мишљење о режији Гогољевог «Ревизора» у јуну 1921. године и низа других представа, укључујући «Народног непријатеља» Хенрика Ибзена, Молијеровог «Уображеног болесника», «Свадбу» и «Јубилеј» Чехова, «Плодове просвете» и «Живи леш» Лава Толстоја, Шекспирову «Богојављенску ноћ», Никодимијевог «Скампола»,<sup>3</sup> итд., изведених у Народном позоришту, Академском позоришту,<sup>4</sup> на Драмском одсеку Музичке и Глумачко-балетске школе<sup>5</sup> и у Руској позоришној трупи у Београду и позориштима у Скопљу и Сарајеву. Такође, прећутао је утиске о свом педагошком раду у Глумачко-балетској школи, у којој је од школске 1922/1923. године предавао психологију глуме на практичним вежбама, 1926. године технику глуме (Милошевић 2003: 20), а после обнављања њеног рада у саставу Народном позоришта 1934. године, с Јосипом Кулунџићем режијску студију драмских фрагмената (Стојковић 2017: 49).

У првим годинама рада у Београду, Ракитин је, према сећањима Мате Милошевића, понекад у раду показивао изузетно преку и промењиву нарав, те је «знао да удара неспретне балерине – статисткиње песницом у леђа (а да им сутрадан доноси бонбоне); знао је да сам себи чупа косу и да удара главом о зид, да хистерично плаче и безобзирно вређа сарадника. Сви су тада бежали од њега и питали се шта ради овај лудак. Али тај бесни Јуриј Љвович

**3**  
«Можда није било премијере у овој сезони која је примљена с таквим једнодушним одобравањем <...> Освојила је пре свега инвентивност у ситуацијама, лаки, наелектрисани, живи и духовити текст, који са сцене ваља цео партер у смех» (Михаиловић Световски 1923: 4).

**4**  
У Академском позоришту је 1923. године поставио Чеховљевог «Галеба», али је његов значај за ово позориште био у томе што је постао његов први редитељ, односно оно је у њему «добило свога вођу, одушевљеног за идеју ових младих људи» (Ан. 1923: 19).

**5**  
Ракитин се у рукописима није бавио режијама на Драмском одсеку Музичке и Глумачко-балетске школе, али се о томе могу наћи записи у ондашњој штампи (нпр.: К. 1925/26: 19). Поводом петогодишњице оснивања школе режирао је премијеру «Љубав и сиротиња», фрагмент из дела Леонида Андрејева «Живот човека» («Ан.» 1925/26: 14).

**6** Ракитин је о комаду «Не убиј» у штампи полемисао са Станиславом Винавером, који је сматрао да је редитељ изабрао «најслабију ствар Леонида Андрејева» за сценске експерименте, указујући да је био веома добро упознат са стваралаштвом Андрејева, али да «по овдашњим правилима редитељ само извршује поверене му задатке» (Ракитин 1924/25а: 3).

**7** После неуспеха комада «Не убиј» Ракитин је предвиђао да ће и «Иванов» бити негативно дочекан од публике и критике: «Неће му помоћи ни име његовог аутора А. П. Чехова. Још одавно је у позоришним круговима и у штампи избило незадовољство због избора ове, тобож, досадне драме. Али то је велика заблуда. Драма, напротив, није ни мало досадна, пуна је динамике, са изразитим карактерима и са врло интересантним ставовима» (Ракитин 1924/25б: 2).

није дуго издржао. Све је мање било испада те врсте и у сличним околностима остајало је најчешће само немоћно и плачљиво: „Ја ње магу, ја ње магу!“» (Milošević 1984: 83).

Насупрот увреженом позитивном мишљењу у нашој научној јавности, заснованом како на богатој литератури, тако и на егзактним показатељима о броју режираних представа и постигнутим успесима, кроз Ракитинове дневнике писане почев од 1924. године се као лајтмотив провлачи закључак да је емигрирањем из Русије направио фаталну грешку која је трајно и погубно утицала не само на његов приватни живот, већ и на даљи уметнички развој, јер је из његове душе нестало «свете ватре стваралаштва». Према Ракитиновом мишљењу, то се у Србији показало много пута, између осталог и док је режировао драму Ива Војновића «Машкарате испод купља» (Дневници, Београд, 24. мај 1924. године). Насупрот овом искреном запису обојеном мрачним тоновима, у интервјуу који је дао поводом премијере Војновићевог комада настојао је да се јавности представи у ведријем светлу: «Ах, рекао сам себи, такав дакле изгледа тај чувени, класични, словенски песник, тај словенски Дима, Д' Анунцио, аутор чувене трилогије и „моје Машкарате“ (велим „моје“ јер већ дуго времена мислим и живим под утисцима тога комада)» (<Ан.> 1924. 10).

Војновићева драма је уједно и једино режисерско остварење из 1924. године на које се осврнуо у дневницима, иако је те године поставио још једну оперу и три представе, укључујући и драме Леонида Андрејева «Не убиј»,<sup>6</sup> која је лоше прихваћена код публике, и Антона Чехова «Иванов».<sup>7</sup> Уместо тога, обратио је пажњу на своју глуму у драми «Кајање» Александра Илића, у режији Михаила Исаиловића, изведеној у мају 1924. године у Народном позоришту у Београду. Пријало му је што су се сарадници

из позоришта и критика похвално изразили о његовој глуми, али је сетно забележио: «Сигурно је да сам убио у себи глумца, убио га због режије и због моје скромности. Можда сам могао да глумим на Императорској сцени заједно с величинама као што су Давидов, [Константин Александрович] Варламов, или с мајсторима као што је [Борис Анатољевић] Горин-Горјаинов, наравно, говорим о главним улогама, које би ми због мог положаја припадале» (Дневници, Београд, 25. мај 1924. године). Осим тога, искористио је странице рукописа да пренесе и једну интригу из београдског позоришног живота. Наиме, управник Народног позоришта Милан Предић му је открио како је од полиције добио информацију да поједини глумци конзумирају кокаин. Ракитин је претпоставио да је реч о руским глумцима, «наравно, [Јевгениј Семјоновић] Марјашец и [Теофан Венедиктович] Павловски» (Дневници, Београд, 24. мај 1924. године).

Ракитин после тога прави велику паузу у писању дневника и коментара на свој позоришни рад. Наиме, до 1928. године их није било, да би тада настао свега један запис, који показује да је, за разлику од текстова које је објављивао и датих интервјуа, у којима је износио похвале о појединим глумцима, попут Владете Драгутиновића и Марије Таборске (в. у: Хајдуковић 2007: 189), поводом поделе улога за представу Фредерика Леонарда Лондејла «Крај госпође Чени» записао да је са Драгутиновићем тешко сарађивао, јер је био «тако заљубљен у себе», док је Таборску критиковао јер је инсистирала да увек игра младе ликове. Сам текст је оценио као интересантан, «довољно парадоксалан, као и многе последње енглеске драме из срећних руку Вајлда и Шоа, али карактери су слабо истакнути. Веома је тешко да се распореде улоге» (Дневници, Београд, 3. јануар 1928. године).

8  
Интересантне су контрадикторности у Ракитиновим ставовима о Пржеваљском, за кога је једном приликом навео: «Он није навикао да ради, да пати, да трага, да се мучи и оскудева. Он није глумац по својој природи и не може се поправити» (Дневници, Београд, 8. фебруар 1931. година), да би свега четрдесетак дана касније, након вести о његовој смрти, записао: «Умро је један од чудесних, талентованих руских људи. Шта год да је радио у животу, радио је сјајно, лако, али у исто време и изазивачки, лудачки је био самољубив, није допуштао ни критике, ни примедбе. Безумно честит, благородан и поносан, навикао је да свуда предњачи. То је за њега самог било веома тешко и мучно. Страшно сам волео његово певање, пуно експресије и расположења. Глас му је баршунаст, огроман, кажу, није био довољно гибак и сметала му је његова немужичаност. У Художественном театру то је био блистави глумац, без икакве школе, без посла, само чист талент и шарм. Јако сам волео тог човека» (Дневници, Београд, 19. март 1931. година).

Овом виду изражавања мисли, идеја и емоција се враћа почетком 1931. године, која је уједно и једна од најплоднијих када је реч о вођењу дневничких записа. Забележио је да је 1. јануара 1931. године добио писмо од глумца Бориса Александровича Аљекина (Пуља) у коме се наводи да је Гогољева драма «Ревизор», коју је Ракитин режирао за Прашку трупу Художественног театра, успешно играна у Бугарској, док је «Бела гарда» Михаила Булгакова, у режији Вере Греч, била забрањена. Тим поводом му је писац Сергеј Сергејевич Страхонин указао да на плакатима у Бугарској није било његовог презимена, што је Ракитин прокоментарисао: «Наставља се иста историја као и овде по провинцији, али овде ми то није било важно, а тамо је то друга ствар, ја у иностранству. Због тога сам и режирао за тако малу суму», односно за 3000 динара, како би се о њему чуло у Европи. «Нисам очекивао ни од стране [Поликарпа Арсенијевича] Павлова ни од стране Греч такав однос према мени. Они губе пријатеље, а овде већ и немају никог» (Дневници, Београд, 1. и 5. јануар 1931. година). И глумац и новинар Владимир Јасонович Пржеваљски<sup>8</sup> му је по повратку из Софије указао да је представа «Ревизор» имала велики успех и код публике и у штампи, већи него «Бела гарда» на којој су се догодиле демонстрације у публици. (Дневници, Београд, 4. јануар 1931. година).<sup>9</sup>

Ситуација са прећуткивањем његове улоге се поновила и приликом извођења «Ревизора» Прашког Художественног театра у Паризу: «Рецензије нису поменуле моје презиме <...> То не било од значаја да знам да су ставили моје име на плакат. Ради се о томе што намерно нису ставили моје име. Ето подлости, подлости од другова, од таквих глумаца Художественног театра који нису ни ноћили у Художественном театру. Гнусност и свођење личних рачуна» (Дневници, Београд, 19. октобар 1931. година). Ракитин је стога замолио

писца Николаја Николајевича Јеврејнова да код художественика сазна за разлог због кога је његово име изостављено, што му је посебно било важно «јер у тој представи постоје ствари којима се веома поносим. То је улога Хлестакова (Аљекин), коју сам створио» (Ракитин – Еврејнову, 14 октјабра 1931).

Почетак 1931. године обележили су и успеси Ракитинових представа премијерно изведених 1930. године – «Квадратура круга» Валентина Катајева<sup>10</sup> и «Пут око света» Бранислава Нушића, када су сале биле пуне. Иначе, за «Пут око света» је 1935. године изјавио да је то његова најуспешнија представа, будући да се давала више од 150 пута.<sup>11</sup> Међутим, режија Нушићевог комада му је донела и једно разочарење у виду одговора Матеје Мате Милошевића на његову молбу да замени једног од глумаца у представи «Пут око света», који је био «грубост и дрскост. А то је мој ученик» (Дневници, Београд, 1. фебруар 1931. године). Такође, у јануару 1931. године је био задовољан посећеношћу представа «Наш попа код богатих» Вотела Клемана и Шена Пјера и «Црквени миш» Ладисласа Фодора, које су се давале од 1929. године.

Насупрот томе, изразито је био незадовољан радом на представи «Морал госпође Дулске» Габриеле Запољске, премијерно изведене у јануару 1931. године. Трудећи се да не клоне духом, ипак

**9**  
У фебруару 1931. године је у Београду гостовала Прашка труппа Художественног театра са представом «Калик перехожих»: «Она по свим питањима заслужује пуну пажњу. Било је смешно мало публике. Ето јасно доказа колико је Београду потребан руски театар, који хоће замало силом да припишу београдској руској плутократији, а она тежи руској породици. Драма се у публици мало коме свидела. Али тако је и требало да буде. Художествени театар овде гори и нико и ништа га неће спасити. А кривац су контингент публике и руске интриге» (Дневници, Београд, 11. и 12. фебруар 1931. година).

**10**  
«Квадратуру круга» је режирао 1929. године и у Савезу руских писаца и новинара. У свом дневнику за 1931. годину оперски певач Михаил Николајевич Каракаш приметио је поводом ове представе да је Ракитин «истакао ефекте громом (карикатура на Мејерхољда)», те да је «режија у маниру конструктивизма», а «сцена (задњи план) празна...» (Нечаев 2011: 465).

**11**  
Осим тога, као успешан је оценио и свој рад над операма «Кнез Игор» Александра Порфирјевича Бородина из 1929. године и «Вањка кључар» Николаја Никојалевича Черепњина из 1933. године (Офросимов 1935).

12

У том периоду је гледао концерт Донског козачког хора под диригентском палицом Сергеја Алексејевича Жарова у Народном позоришту. «Каква дивна наслада. Какво складно, хармонично, дивно мајсторство, које није страшно, које лако тече. Лако и једноставно. А у ствари, каква увекбаност и дисциплина. После једне песма сам осетио то што описује Тургењев у приповеци „Три сусрета“, када је стајао, гледао и слушао тишину. И овде сам данас заиста чуо тишину. [Композитор и критичар] Милоје Милојевић, ухвативши ме иза кулиса, питао је да ли су слични хорови постојали код нас у старој Русији. Одговорио сам му да таквих хорова, с тако широким репертоаром није било. Био је веома задовољан. Ипак, додао сам да концерт Жарова, без обзира што га сматрам ремек делом и по печатљивости изведбе и утиска, стављам на друго место после [балета Александра и Клотилде] Сахарових. Можда је бесмислено поређење, али ја говорим по снази утиска» (Дневници, Београд, 9. јануар 1931. година).

није могао да прећути да је начин на који је режирао ову представу био лош, немилосрдно оценивпи: «такву глупост не умем боље да поставим» (Дневници, Београд, 10. јануар 1931. године).<sup>12</sup> После генералне пробе је резигнирано закључио: «Не могу да поднесем ту драму и режирам је без икаквог интересовања Завршавам своје године режисерског стваралаштва с таквим вулгарним и безукусним драмама. Таква је моја судбина. Плаћам због тога јер сам некада сјајно почео своју каријеру. Све долази на наплату. Ево, плаћам судбини за стари свој понос и самопоуздање» (Дневници, Београд, 11. јануар 1931. године). Одбио је савете глумаца Жанке Стокић и Димитрија Гинића да промени декорације «јер тамна боја декорације одговара карактеру драме, мрачном и песимистичном» (Дневници, Београд, 12. јануар 1931. године).

Иако је представу «Морал госпође Дулске» оценио као безвредну, одвратну и бесмислену, «управо по укусу, схватањима и моралу београдске буржоазије. Вулгарност подигнута на Н-ти степен», успех који је комад постигао је приписао је Жанки Стокић, одушевљено коментаришући: «Прелепо глуми Жанка Стокић Дулску», као и то да је посебно блистала у другом чину (Дневници, Београд, 15. јануар 1931. године). За негативну критику у новинама «Југословенски гласник» је коментарисао: «Некакав подли Пољачић каријериста <...> написао је гнусну критику <...> Овде је напао највише мене, говорећи да нисам схватио драму, итд. Најподлије је то што се том критиком улизивао Исаиловићу и Кулунџићу што они нису режирали ту драму. То је типичан пољски подли манир улизивања. Пилсудска олош и више ништа не можеш да кажеш» (Дневници, Београд, 20. јануар 1931. године).<sup>13</sup> У марту исте године је у тој представи гостовала чешка глумица Марија Гибнер. Похвално се изразио о њеној глуми, али је додао да му је задавала



«огроман посао, мењајући мизансцене», као и да је «више подвлачила комизам ситуације, него лик мајке мученице» (Дневници, Београд, 12. и 13. март 1931. године).

На основу дневничких записа из 1931. године се може закључити да је кључни разлог Ракитиновог незадовољства положајем у позоришту и животом у Србији уопште лежао у његовом убеђењу да му се нису признавале заслуге за унапређење српске позоришне уметности, као и да је руководство Народног позоришта његова настојања за пуним изразом и афирмацијом свесно ограничавало и маргинализовало, па чак и да га је «мрзело» (Дневници, Београд, 10. јануар 1931. године). Сматрао је да су сплетке конкурената и колега које нису имале разумевања за његово поимање позоришта «чинили суштину његовог београдског уметничког постојања», те да су га излагали различитим понижењима и увредама, пре свега тако што су му дозвољавали да режира само «глупости», док су режије интересантних представа поверавали Бранку Гавели (Шекспира и Пирандела),<sup>14</sup> Јосипу Кулунџићу («Мело» Анрија Бернстена) и Михаилу Исаиловићу (немачку представу из кинеског живота «Круг кредом» Хеншкеа Алфреда Клубунда). Уместо да му одају признање због тога што је комад «Авети» Хенрика Ибзена режирао за две недеље, а Молијеровог «Жоржа Дандена» и Нушићев «Пут око света» за три недеље, имао је утисак да га омаловажавају, због чега се у дневнику јадао: «Колико се у души скупило горчине» (Дневници, Београд, 25. јануар 1931. година).

Такође, као увреду је схватио и то што је другим режисерима морао да препушта глумце којима би претходно поверио улоге у својим комадима, док су њега приморавали да сарађује с глумцима које није уважавао. У том контексту је забележио и начелно

**13**

О критикама на представу «Морал госпође Дулске» видети опширније у: Буњак 2015.

**14**

Ракитин је овде прешао преко чињенице да је 1926. године и сам режирао Пиранделов комад «Шест лица траже писца» уз помоћ Годора Манојловића (Јовановић 1925/26: 14-15).

виђење позиције глумаца у српском позоришту: «глумци су раге које вуку јарам узбрдо, а крај брда се не назире. У име спаса самих себе, глумци морају да размисле о стваралаштву, о томе у чему је проблем с театром, какав је код њих, а какав на Западу. Треба да размисле о новим начинима глуме (јер су овде увек једни те исти глумци)» (Дневници, Београд, 24. јануар 1931. године).

Описивао је и расправе с позоришном управом, у којима је захтевао запаженије задатке јер «руско уметност иде испред других и задаје тон» и јер «имају среће да у својој средини имају руског режисера», уз аргументацију изнету тадашњем управнику драмске трупе Народног позоришта Радивоју Караџићу: «Ако сада не будем режирао интересантан репертоар, онда га нећу никада режирати. Мене би требало и пред критиком поставити у положај човека коме се верује» (Дневници, Београд, јануар 1931. година).

За представу «Оно што се зове љубав» Едвина Берка, чија је премијера одржана 31. јануара 1931. године, проблем је била расподела улога, па је намеравао да се жали управи с питањем «зашто је он „жртвени јарац“ који режира представе у којима мора да игра Витомир Богић и зашто увек своје глумце мора да уступа другим режисерима и чека док они заврше са тим улогама» (Дневници, Београд, 21. јануар 1931. године).

Током рада на представи «Оно што се зове љубав» за Богића је записао да је «ужасан. Њему не можеш да помогнеш никако. С тиме су се у театру помирили сви осим критике, која га жестоко критикује» (Дневници, Београд, 27. јануар 1931. године). Проблеми су се умножавали све до последње пробе: «Проба није прошла без конфликта. За време сликања, стојећи у публици, замолио сам Богића да се завали у фотељу. Није ме послушао. Тада сам му објаснио да је његова поза у фотељи таква да личи на човека који седи

у клозету. Послушао ме је, али после се дуго објашњавао с Караџићем, вероватно му се жалио на мене» (Дневници, Београд, 30. јануар 1931. године). Сумирајући пред премијеру очекивања од ове представе, обрушио се на београдску позоришну публику: «Драма је толико глупа да ће се сигурно свидети овдашњим идиотима, публици. У њој има материјала за снобове. Мрзим тај Београд и европски клозет за послугу» (Дневници, Београд, 30. јануар 1931. године).

Премијеру је пропратио дневничким записом: «Жене играју добро, а мушкарци (Богић) лоше. Српском театру нису потребне те безвредне лимунадне салонске комедије. Све је то сценска лаж. Нема материјала за глумца. Нема ни за режисера, а траћи се време. Колико предивног би могло да се режира уместо овог ђубрета. Представа је ишла солидно. Наравно да ће да критикују [Петра] Петровића, који је по мом мишљењу изашао из оквира идиотског салона како га овде представљају. Радио «Филипс» је лепо свирао, осим прве нумере. Сцену сам уз помоћ [Владимира] Жедринског<sup>15</sup> веома добро осмислио, с укусом. Ужасан је био Богић, нарочито у љубавним сценама. Тај глумац увек игра једно те исто, а мисли да игра увек различито.<sup>16</sup> Деса [Дугалић] је блистала у тоалети. Задовољан сам представом. Главно да сам завршио ту бесмислицу. Чекам да ме критикују у новинама» (Дневници, Београд, 31. јануар 1931. године). Тачно је предвидео реакције српске штампе, која је «једногласно искритиковала одличну глуму Петровића само зато што се не уклапа у шаблон неталентованог играња неталентоване драме. Само зато што се усудио да одигра улогу љубавника, аутентичног филмског љубавника у неколико карикатурних варијанти. Ја сам и раније био убеђен да је српска штампа тупоглава, али да је до те мере нисам могао да претпоставим» (Дневници, Београд, 2. фебруар 1931. године).

**15** Ракићин је дуго и често сарађивао са Жедринским, који је каријеру у Народном позоришту у Београду започео управо у једној од Ракићиних представа – Гогољевом «Ревизору» 1921. године (Танин 2009: 101).

**16** Богић је позитивнији утисак на Ракићина оставио у представи Балтазар: «Хвала Богу, Богић није лош. Све је урадио што је могао» (Дневници, Београд, 3 новембар 1931. године).

Записао је и да радна атмосфера у којој се налазио значи «повиновати се и признати своју потпуну немоћ», односно положај из кога «нема излаза», па се осећао као да је у Србији «сахрањен» и у позицији да се «вуче од једне вулгарне представе до друге», односно «осуђен на страдање и безнађе», те да ће га спомињати тек «после смрти и то добром речју». Евидентно је у том периоду као једини излаз видео одлазак из Србије, па је размишљао да се пресели у Летонију, али је закључио да Руски театар у Риги неће штети да га прими (Дневници, Београд, 28. јануар 1931. године). Такође, чинило му се да је боље материјалне услове и положај могао да стекне у Бугарској, у којој је, према Ракитину, постојало «веће дивљење према Русији», док у Србији наводно није било руског утицаја. Ипак, донекле је био свестан да треба да буде захвалан Србији што је успео да обезбеди минимум егзистенције, пошто није довољно познавао стране језике, што му је било неопходно за рад ван Русије (Дневници, Београд, 2. новембар 1931. године).

Рад на великим и важним представама је истицао као свој професионални приоритет, будући да је «човек који ствара, тј. режисер, дужан да увек и свуда ствара, да све упија, реагује на све, да вибрира као струна или сеизмограф. Само у том случају је стваралац и уметник. Режисер не сме да живи од режисерске технике. Може да развије драму, режира и шта даље. Кроз три представе недостајаће и техника. Српски театар захтева занат. Он не даје ни идеју о стваралаштву <...> Репертоар, број представа, поступци, стваралаштво. Број представа. То је проблем» (Дневници, Београд, 24. јануар 1931. године). То се суштински разликовало од његовог поимања како би драма у позоришту требало да изгледа: «У чему се састоји основа драме? У томе да жртвујеш сва лична средства како би их испољио што је упечатљивије и јаче могуће, како би заувек запечатио тај

осећај у уметничком лику аутора. Други задатак – омађијати и зауставити време» (Дневници, Београд, 22. март 1931. година).

Вођен овим закључком, намеравао је да са сценографом Владимиром Жедринским осмисли поставку Шекспировог «Сна летње ноћи», а затим да пред управу позоришта изнесе захтев да му се повери режија. Као аргумент у своју корист је хтео да се позове на књигу Николаја Волкова «Мејерхољд», у којој је наведено да је Ракитин режирао ту драму на Императорској сцени у Санкт Петербургу. Међутим, био је резервисан како ће на ту иницијативу реаговати Караџић, који је за њега био «само чиновник и ништа више», за разлику од Гавеле, за кога је говорио да је био «егоиста, али је зато био и уметник» (Дневници, Београд, фебруар 1931. године). Као што је и претпоставио, разговор с Караџићем није добро прошао: «На моју највећу запањеност, Караџић ми је замерио да нисам довољно развио драму „Оно што се зове љубав“. Рекао је да је гледао мој рад и видео да ја режирам драму по инстинкту, по осећају, користећи своју технику, а да се за драму нисам довољно припремио. Потпуно сам био неспреман за такву његову реплику. Задала ми је веома тежак ударац. Наравно, у томе има и део истине. За такву бесмислицу и нема шта посебно да се спрема. Али ја сам почео да оспоравам тврдње Караџића. Ради се о томе да он то наравно није приметио сам, него глумци. Ако такав комад режираш с већ готовим мизансценама, тада можеш да га режираш за три дана. Ту нема шта више да се ради. Али када велики кревет одвлаче у собу, склањају сто и све столице да би за кревет било места, зашто велики кревет нису ставили на друго место, на пример, тик уз зид. Затим код мене глумци не говоре нељудским маниром, него завијају као код г. [Михаила] Исаиловића. Говорио сам му о „Сну летње ноћи“ и показао књигу где је била поменута и моја представа.

17

Ипак је овог пута Ракитинова бојазан била неоправдана, због тога што му је управа поверила режирање «Сна летње ноћи», а представа је премијерно изведена у септембру 1931. године.

Није ми дао одговор, али није рекао ни „не“. И сада ћу да седим две недеље и да чекам глумце» (Дневници, Београд, 3. фебруар 1931. године).<sup>17</sup>

Према већини сарадника је био крајње неповерљив, мучен утиском да су неискрени и да сплеткарењем настоје да му отежају рад: «У позоришту сам срео Николу Поповића. Док смо шетали, причао сам о Богићу и рекао му да сумњам да ме је Богић оговарао код Караџића. Поповић ми је на то рекао да је сам чуо како Богић говори Караџићу да је с Ракитином немогуће радити, и да је овај спреман да ми да хонораре, само да не режирам драме. Како је било мени да чујем тако нешто. Увече су заменили представу, иде „Квадратура“ уместо „Оно што се зове љубав“. Деса [глумица Дугалић – Т. Ж.] каже да је [глумица Блаженка – Т. Ж.] Каталинић то урадила намерно да би омела успех представе» (Дневници, Београд, 5. фебруар 1931. године).

И наредни разговор с Караџићем је оставио поражавајући утисак на Ракитина: «Све сам урадио да докажем да су драме које режирам апсолутно неинтересантне и то што их режирам је испод мог достојанства, итд. Као да сам причао зиду. На то сам добијао реплике типа да „и лоша драма може добро да се режира“. Углавном, све је то било веома понижавајуће за мене. Једном речју, доживео сам срамоту, да мене заобилазе с добрим драмама, а да све ново дају Кулунџићу. Све класично и солидно Исаиловићу. Чак ни за време Гавеле нисам био тако увређен» (Дневници, Београд, 17. фебруар 1931. године). Додатну нелагоду је код Ракитина изазвала вест о преласку режисера Емила Надворника из Сарајева у Београд, иако је покушавао да се начини равнодушним. Међутим, једном приликом је записао: «Долазак Надворника ће још више да отежа мој положај (ја се апсолутно не бојим конкуренције), али

ћу да режирам још веће гадости, још горе драме, јер ће Надворник да буде претендент за укусне залогоје» (Дневници, Београд, 12. и 13. март 1931. година).

Ракитиновој сујети је засметало и када је чуо да су Кулунцићу дозволили да одустане од једне режије и то када је рад увелико почео: «Питао сам Караџића: А шта би било са мном, ако бих као Кулунцић, одбио представу после више од два месеца рада? На то ми је Караџић лукаво одговорио „Ваш отказ не бих прихватио, јер ми је стало до Вас, а за друге ми је свеједно“. Морао сам да заћутим» (Дневници, Београд, 26. децембар 1931. године). Иначе, о Кулунцићу је имао променљив став, од ниподаштавајућег до похвалног. Једном приликом га је упоредио с Гавелом који је «ипак био одличан режисер, ни налик Кулунцићу», закључивши: «Ето од каквих морам да трпим, од таквих какви су код нас шетали с мајмунима» (Дневници, Београд, 17. фебруар 1931. године). Међутим, нешто касније је изнео ревидирано мишљење, за кога је констатовао да је «млади талентовани режисер, вади из пећнице врућ кромпир, његова свака представа има успех. Ја му не завидим, али кад бих био на његовом месту и седео на сандуку драма, ја бих још боље од њега бирао, шта је мени на срцу, а шта не. А он понекад изабере и опече се» (Дневници, 2. новембар 1931. године).<sup>18</sup>

**18**  
Из дневничке белешке настале 1939. године се закључује да је Ракитин одржавао солидне колегијалне односе с Кулунцићем. Иначе, та белешка има особине београдске позоришне интриге, јер Ракитин описује како га је посетио Кулунцић, који је у том периоду био отпушен за неморал, односно за аферу са ученицама: «Јоца Кулунцић (мислио сам да је он већ на робији, несрећник) <...> замолио ме је да потпишем уверење да ученица Маја није била у то време у школи када смо ми [Народно позориште] били у [биоскопу] Луксору. Потписао сам, наравно <...> Јоца је седео дуго. Причали смо и о политици, и о говору Хитлера. (Дневници, Београд, 6. октобар 1939. године). Епизоду о Кулунцићевој афери је дописао 1940. године: «Сви причају о рату, а шта се овде истински догађа то нико не види и не слуша, а догађаји постоје. Наш режисер Кулунцић је осуђен на две и по године затвора због полног разврата над ученицама. Једна од његових „жртва“ је ученица Глумачке школе. После силног показивања доказа, на крају је одустала од тужбе и признала да је сведочила под

притиском. Због тога је добила два дана затвора. После су је пустили. После тога су је одмах позвали у Скопље, а помоћник тамошњи, највећи олош Живојиновић, сам није чист у тим пословима (скандал са гађама његове љубавнице, а који је направила његова жена, све новине су писале и ево шта се десило затим када је тог Живојиновића тамошњи бан хтео да отера у пензију, министар финансија му се улизивао), а позориште је Кулунцића одбило да пошаље у пензију, јер је још способан за рад и тако је Кулунцић и остао. [Вера] Петрић, ученица која је износила на суду, је тамо процветала, а Кулунцић не само да је на слободи, него и режира у Уметничком позоришту као да се ништа није дешавало. Живи, зарађује и наставља све по старом. Он је одличан режисер, није гори од других. Зашто он да страда??? Ето каква је овде морал. Зар није страшно живети међу таквим људима. Зар није страшно што ти можеш бити увучен у нешто ужасно?» (Дневници, Београд, 12. септембар 1940. година).

**19**

Николић је 1943. године поводом концерта посвећеног прикупљању помоћи за Ракитина написао надахнут текст, у коме је, између осталог, указао да је Ракитин «од оних редитеља – уметника, који се и текстом и глумцем у току самог рада инспиришу за сопствену сценску визију. (Николић 1943: 546–550).

**20**

У пригодним текстовима припреманим за објављивање Ракитин је, очигледно неискрено, износио дијаметрално супротне ставове о београдским глумцима: «У данима тешких патњи, незаслужених увреда, увређенога честољубља; у данима материјалне оскудице и домаћих непријатности... Ти си једини био пред мојим уморним очима – Српски Глумче. Теби сам ја ишао са својом уметношћу и са својим рђавим српским језиком, са својим идејама или тачније с искиданим комађем мојих идеја, и са својим живцима. Теби сам, Српски Глумче, давао своје срце пуних пет година, и Теби су намењени ови редови захвалности после нашег заједничког петогодишњег рада. Прими их, јер си их заслужио <...> А ти си ми вазда

Као једну од преовлађујућих одлика српског позоришта видео је «неталентовану дрскост, протекцију, пристрасност» (Дневници, 13. фебруар 1931. године), што се показало и на примеру односа према «великом руском генију» Достојевском и његовом делу «Идиот», чије се режије Ракитин с одушевљењем прихватио, али без успеха. Наиме, писао је да «Управу треба да је срамота, јер хоће да се ова представа игра у Мањежу, а све глупости и вулгарности, које режира Кулунџић, дају се у Народном позоришту» (Дневници, Београд, 4. фебруар 1931. године), у чему је видео «подли балкански начин да се понизи покојник, још и такав као што је мртва Русија», нагласивши да се то неће заборавити «незахвалном народу», уз опаску: «Због тога ћу да патим ја, режисер, а не неко други» (Дневници, Београд, 14. фебруар 1931. године).

На пробама за представу «Идиот» сусретао се и са проблемима друге врсте, јер се испоставило да глумац Михаило Миловановић, који је у Осјеку играо Ардалиона Александровича Иволгина, «не може да игра, а ствар је у томе што се огромни монолози лагања (тако типични за Достојевског) морају нетремице изговарати брзо, енергично, са страхћу, с вером у то што прича, као што је обично случај са свим лажљивцима. Али лаж Иволгина је лаж због болести, због чежње за бољим животом. Због пуноће срца, због маште, управо због маште. Машта и тера на лаж старог пијаницу. Машта о љубави, машта о предивном детињству. То је болно, али мило и тако типично за Достојевског. И зато никако не може бити избачено. Зато се нисам сложио са предлогом Миловановића да се избаци» (Дневници, Београд, 19. фебруар 1931. године).

Забележио је и да га «убија однос глумаца», код којих није постојало «ни најмање интересовање»: «Роман, наравно, нико



није читао и никога не интересује. Сви само чекају да што пре некако заврше и да оду. Тежак безнадежни утисак. То чак нису ни занатлије који одлично знају свој занат. То су једноставно тупави шегрти» (Дневници, Београд, 23. фебруар 1931. године). Наредног дана је ситуација била још гора, јер је «читање „Идиота“ прошло при скоро потпуном одсуству глумаца. Десило се чак да сам у једном моменту за столом остао само ја! Потпуно одсуство било каквог интересовања за дело и аутора. Срамота, али ништа не чуди, глумци, а овдашњи посебно, су некултурни, а главно да су преиспуњени сопственом величином; а пробај да им само предложиш да одиграју нешто без режисера, шта ће од тога да испадне? Не само нешто лоше, већ потпуни скандал» (Дневници, Београд, 24. фебруар 1931. године). Неколико дана касније пише: «Глумци су на проби очајни, непажљиви, смеју се, нема заинтересованости, само напомене о времену» (Дневници, Београд, 6. март 1931. године), а затим: «Са припремама „Идиота“ ништа не иде од руке. Први разлог су болести глумаца. Болести управо оних глумаца, који су баш сад потребни. Сада нема Боже Николића<sup>19</sup> и Добрице Милутиновића. Последњи или пије, или је болестан, а овамо за кратко време хоће да игра и чека улогу. Трупа је потпуно радно неспособна. Односи се према раду чисто чиновнички, само једно извињење може да се узме у обзир, физички умор. За друго, умор, напетост, умор нерава овдашњи глумци не знају. Они не стварају, а ако им којим случајем то и пође за руком, онда је то заслуга искључиво режисера, а не глумаца» (Дневници, Београд, 11. март 1931. године).<sup>20</sup>

Незадовољство је показивао и због прилагођавања текста романа за представу, јер није омогућило «да се пренесе та душевна хронична грозница, која мучи ликове Достојевског и која

сијао као звезда водиља и оправдавао моје патње и моје напоре. Ти си био онај смисао, за љубав кога ми је било вредно радити и стварати. Веруј у једно, драги мој колега: На моје очи израсла је престоница Београд. Изникнуле су палате, лете трамваји, али Тебе овде неће престићи нико и никада. Ти ћеш вагда предњачити, и «Твоја кућа» биће увек највелепнија и биће народним поносом Твојим, Твојом творевином, јер на њој почива дух Божји» (Ракитин 1924/25d: 2). Касније је објавио и тезу да «наши глумци чине најбогатији материјал»: «Још не тако давно, до рата, ти људи су били „патујући глумци“, глумци луталице; таљгали су се по градовима и селима, марширали за запрежним колима, на којима су се кочопериле њихове жене, играли по кафанама и добијали хонораре у сиру, јајима, путеру... Сада су спремни за најфиније ауторе и доживљаје» (Офросимов 1935). Позитиван изузетак, према његовим дневницима, били су Деса Дугалић и Радомир Раша Плаовић, што је илустровала и Ракитинова решеност да им повери улоге у представи «Идиот», по цену да у супротном одбије да је режира (Дневници, Београд, 1. фебруар 1931. године).

мора да се пренесе гледаоцу. Гледалац мора да се зарази горењем у мукама главних ликова. Чак и обичне фразе код Достојевског морају да звуче увежбано, с огромним душевном, нервном напетостју. То је најважније. У обради је то тешко уловити». Напротив, закључио је да је «преправка огромна, тешка, мало талентована», као и да «онај који је прекрајао није умео да сумира шта је значајно за сцену, а свевреме се бојао да ће бити нетачан, или да нешто не изврне. Наравно да је потребно да онај који прекраја буде осећајан човек». Разочарење је доживео и због глумаца, који «не само што се не труде и што немају пажњу, они једноставно пљују на свој рад» (Дневници, Београд, 13. март 1931. године).

Занимљиво је читати како је Ракитин намеравао да обликује лик кнеза Мишкина у представи: «Мишкин, какав је то лик у спољашњем глумачком осликавању? Добродушни простак. Можда је то само прва слаба боја, приближно до његове приче о смртној казни (трећа сцена). После је то већ нешто, то је већ човек усредсређен на идеју. На какву идеју? На идеју бесконачне доброте. Али како да се то пренесе на сцену? То је веома апстрактно. Само очима, које од бесконачне љубави улазе у срце. Како да се добије та доброта? Никако не карактерношћу (јуродивошћу, наивношћу, чак ни исказаном глупости), већ продубљеношћу. „Ја знам нешто чврсто“ (али опет пак не лукавством). Затим честитошћу. Та честитост после треба да стекне темпо. Он, Мишкин, треба да убеђује, тачније да хоће да убеди, да тежи да убеди. Код њега то осећање може у средини драме да пређе чак у дрхтање, за контраст касније реакције (последње две сцене и крај с Рогожином)» (Дневници, Београд, 27. март 1931. године).

Ракитин је у том периоду схватио да представа «Идиот» нећи бити играна, а одговорност је видео у «потпуној несистематичности

рада у позоришту»: «Најстрашнија експлоатација читавог персонала ради потпуно дивљачких циљева. Предић и Караџић немају никакав систем. Драма ради 12, 13 представа недељно, добијајући цркавицу. Опера и балет не раде ништа. Дrame на које управа рачуна оману, од којих се најмање надаш дају пуни добитак, итд. Публика се састоји од стада примитиваца и гомиле снобова. Добија се апсолутна збрка, а још већа збрка је у управи позоришта» (Дневници, Београд, 23. март 1931. године). У октобру је дошао до закључка да управа позоришта заправо није заинтересована за приказивање руских представа, али и да му за успешан рад недостају глумци, јер «ти, који би и могли да глуме, или су неталентовани, или заузети» (Дневници, Београд, 19. октобар 1931. године).

Дневничке записе у октобру и почетком новембра 1931. године је највећим делом посветио критикама одлуке српских власти да се сцена позоришта Мањеж уступи на коришћење Скупштини Краљевине Југославије, све до 1937. године. Због значаја Ракитинових размишљања на ову тему, текст његовог рукописа, с мањим изменама техничке, али не и садржинске природе, преносимо у интегралној форми: «Налазим се под утиском варварства које нам садашња власт чини – одузимање Мањежа. Одузети позориште које је саграђено с таквом тешкоћом, када су новац скупљали од добротвора, када су маштали и на томе стварали цео наш репертоар. Позориште, које је давало толики приход. Позориште, које је било стециште свих гостујућих трупа, свих интересантних драмских премијера. Све наде смо полагали управо у ово позориште, јер је позориште код споменика и мало и лоше саграђено, и тамо не може да се сместе и опера, и драма, и балет. Мањеж је био саграђен углавном од добротворних прилога, јер је опслуживао другу половину града. Врачар, Врачарци су се много потрудили при

грађењу Мањежа. Жртвовали су се, помагали су свим чиме су могли и сада се то позориште руши, ломи, прерађује и тамо ће да заседа скупштина. Сва та шарада је један блеф. Никаква скупштина овде не сме да буде, а скупштина само зато да би добијала новац <...> Ја разумем да је политика реална ствар која не познаје сентименталност, али је и уметност у овдашњој држави, малокултурној, такође реална ствар. Позориште отимају од народа, који још не уме ни да прича на свом језику како би требало. Позориште отимају од народа, који је један од три народа коме је преко потребно управо позориште. Хрвати у Загребу имају два позоришта, Словенци у Љубљани два. Једино ми Срби немамо ниједно ваљано. Овдашње позориште је несистематично, лоше, прљаво. Оно је подесно само за интимне драме, а никако за нешто сложеније. И све оно што је било једино добро и светло у Београду за ових десет година било је у Мањежу. Тамо, у тој прљавој коњушници поред дворишта, где смо седели чекајући пробе, а никако нема другог позоришта» (Дневници, Београд, 1. октобар 1931. године).

«Главно је наравно то што нам отимају позориште. Кажу да ће да граде нову оперу. Ја у то не верујем. Ако нам оставе наш укаљан театар за драму, и то ће бити добро. Али за сада ја не верујем у изградњу театра» (Дневници, Београд, 9. октобар 1931. године). «Пропадамо што се тиче позоришта. Такође бих волео да видим куда иде тих 600 хиљада динара које државна каса даје позоришту. Сигурно тамо неко узима и шаком и капом. Ако држава тако води своје газдинство, као наше позориште, одавно већ не би требало да постоји» (Дневници, Београд, 23. октобар 1931. године). «Био сам данас у позоришту и тамо опет причају да у децембру неће бити плате <...> У позоришту чак нема новаца, који је управник наменио као помоћ за костиме за „Балтазара“. Потпуни финансијски крах.

Ми без Мањежа нећемо да испливамо. Он је давао главну помоћ за позориште. Глумити у радничкој просторији је незамисливо. То је уметнички крах и физичко мучење» (Дневници, Београд, 2. новембар 1931. године).

Под таквим утисцима је режирао представу «Балтазар» Леополда Маршана, премијерно играну 5. новембра 1931. године. Новац за тоалете су били принуђени да скупљају сами глумци и то непосредно пред премијеру. У складу с тим проблемима је и тон Ракитинових дневника: «Губим пријатеље, не само блиске, него и у публици. Посао, посао, а не уметност. Стваралаштво је истерано из позоришта. У позоришту постоји само самољубље одређених персона, а одушевљење колектива одавно не постоји, Срби су сами то направили» (Дневници, Београд, 3. и 4. новембар 1931. године).

У утисцима с генералне пробе «Балтазара» Ракитин је закључио да одлично види «недостатке глумаца, али да би их поправили потребно је још пуно и пуно проба...». И наставља: «Господе, каква су грозота глумци. Како трче за оним ко је тренутно успешан. Мада и сами знају шта значи овдашњи успех, и код публике и код критичара, који су или гимназијалци или партијски критичари à la [Живко] Милићевић или [драмски писац, новинар и преводилац Живојин – Т. Ж.] Вукадиновић» (Дневници, Београд, 30. октобар 1931. године). И приликом завршетка рада на представи «Балтазар» је за публику поновио «опет идиоти и дивљаци. Нема гледалаца. Глумац их не одушевљава. Не прате интригу драме. Долазе да критикују, да лупе рецку и то је све» (Дневници, Београд, 4. новембар 1931. године).

Ипак је донекле био задовољан успешном премијером те представе, иако је уочио да «Богих није извео те покрете које је аутор хтео да ослика <...> Евка Микулић је често снижавала и задржавала

**21**  
Ракитин је у дневничким записима од 10. децембра 1931. године изразио задовољство приходима које је остварила ова представа и то у периоду када је репертоар био «згуснут».

**22**  
«Правда» је писала: «Режија г. Ракитина и интерпретација глумца заслужују прегршт најлепших комплимената. Ретко се када још тако расположено и тако талентовано играло на нашој сцени као синоћ», а комад је хвалила и «Политика»: «Одавно се публика на премијери није тако добро забављала као прексиноћ на Маршановом «Балтазару». Смејало се и тапшало. Г. Ракитин као редитељ може бити задовољан овом представом, коју је водио са много гогољевског хумора» (<Ан.> 1931/1932).

темпо и расположење <...> После првог чина у гардеробу је дошао Предић и рекао да глумци говоре мађарски (алудирао на [Евку] Микулић и [Невенку] Урбанову). Глумци који су се ту затекли су били крајње увређени. После другог чина, када је успех био извештан, управник је дошао и почео да се одушевљава декорацијама. После трећег чина, када је публика била задовољна и успех био очигледан, Предић је дошао и похвалио глумце. Тако је представа била успешна. Ја сам наравно задовољан, али то није то задовољство, које мора да крунише крај рада и успех код публике» (Дневници, Београд, 5. новембар 1931. године).<sup>21</sup> Потом се осврнуо и на критике: «„Правда“ хвали.<sup>22</sup> Београдска критика, којој се ја подвргавам већ једанаест година не примећује да поставка представе зависи од дела које режираш. На пример, г. Кулунџић у опери тренутно режира „Саломеју“, а у драми „Јелизавету“. То су такви комади да би с њима и глуперда могла да има успех. Не, режирај ти мени такву бедну, у режисерском смислу, драму као што је „Балтазар“. Када сви мизансцени иду из текста. То представља много већу тешкоћу и сложеност» (Дневници, Београд, 6 новембар 1931. године).

Осим представа које је у том периоду режирао, било је случајева када је улагао велике напоре да избегне рад на појединим комади-ма. У новембру 1931. године био то је био случај са драмом «Сестра Леке капетана» Димитрија Мите Димитријевића: «Сви се смеју стиховима Мите Димитријевића. Сањам да се некако ослободим од те представе. Заиста могу овде да се осрамотим због тежине стихова далматинског језика, а посебно због тога што су у овој драми представници српског народа, суштина је легендарна и заједно с тим историјске личности, које на сцени морају да буду представљене у складу с народним песмама. Ту могу да награвусим. Зато бих хтео да се ослободим од те велике части да режирам ову

драму». Иако је Караџић био става да не може да га ослободи представе, Ракитин је успео да се изговори код Димитријевића тако што је указао да режију треба поверити некоме ко боље зна особености језика и историјску позадину радње.

Уместо тога прихватио се режије представе «Рокси» Берија Конерса, премијерно изведене у марту 1932. године, за коју је проценио да доноси «мању славу, али и мање ризика» (Дневници, Београд, 19. новембар 1931. године). У току режије је постао оштрији према квалитету комада, називајући га «бесмислицом» (Дневници, Београд, 12. децембар 1931. године). Залагању и постигнућима глумаца није посветио већу пажњу, осим што је за извесну дебитанткињу Перовић записао да «ужасава <...> Такав кошмар, а умишља да је Марлен Дитрих» (Дневници, Београд, 23. децембар 1931. године), као и «Перовић је неталентована и дрска. Протежира је Караџић» (Дневници, Београд, 28 децембар 1931. године).

На овој етапи стваралаштва је поново размишљао о позоришној публици. Поредeћи српску и руску публику, дошао је до закључка да су Руси «загрејани за уметност, као што су други народи загрејани за забаву. Уметност балета, то је радост. Овде људи не разумеју иако мисле да разумеју. Нећу да кажем да се и у балет не разумеју и да не критикују. Још како критикују, али у балету радост доминира. То о балету код Срба не може да се каже. Он не изазива код њих тај степен радости као код нас. Позориште, оно припада Русији» (Дневници, Београд, 21. децембар 1931. године).<sup>23</sup>

Судећи према рукописној заоставштини похрањеној у Позоришном музеју Војводине, после 1931. године наступио је дужи период, током којег је Ракитин значајно мањим интензитетом водио дневнике, готово потпуно прећуткујући догађаје из позоришта и какве је утиске имао о тадашњим режијама, иако их је у том

## 23

Увек је интересно упоредити Ракитинове интимне дневничке записе и текстове објављене у јавности и уочити разлике по питању искрености. Такво поређење је могуће извршити и у погледу односа према српској позоришној публици, о којој је у дневницима увек износио негативне ставове, док је у јавности иступао са следећим оценама: «Што се тиче српске позоришне публике, успоставити контакт с њом је понекад било јако тешко, јер се она није постепено развијала, већ у галопу, и просто мора да се балансира између снобова, који траже најновије, префињено, и те масе која вапи за примитивним представама са певањем и игром. Међутим, веома је пријатно што је српским ауторима, а делом и публици, од свих репертоара страних драма омиљени руски. Нажалост, руска емиграција, која одлично зна српски језик, у српску драму, чак ни на руске драме не долази, и узалуд не долази: у последњих неколико година српска драма се налази на великој висини» (Офросимов 1935).

## 24

Ову представу је успешно режирао 1933. године, а штампа је тим поводом писала: «У врлину му треба записати да је све ишло брзо и шарено» (<Ан.>, 1932/33: 15-17).

раздобљу било више од тридесет, укључујући оперу Чајковског «Пикова дама», Девалову «Госпођицу»,<sup>24</sup> Молијерове «Учене жене», Булгаковљев «Зојкин стан», Ибзену «Дивљу патку» и др. (Арсењев 2007: 388 – 389).

Будући да у рукописима сачуваним у Позоришном музеју Војводине нема Ракитинових записа из овог периода, драгоцене изворе представља неколико писама које је упутио Јеврејину о комаду «Зојкин стан» из 1934. године. Наиме, Ракитин је за тадашњу штампу пре премијере изјавио да је тај комад режирао «с пуно воље и радости» као комад у коме су, према његовом мишљењу изнетом пред премијеру, «врло добро изведена три елемента, који чине садашње стање у Русији. Дакле, постоје елементи, који у борби за живот и право на живот не бирају средства, и иду чак до најнижег профанисања, да би себи осигурали постојање у свету. Други пак елементи, тј. представници ширих кругова, труде се свим силама да уђу у живот пређашњих, предратних имућних класа. И трећи елементи, последњи, то су бивши племићи, тј. у овом случају бивше кокошке, које се силом околности претварају у петлове!» (<Ан.>, 1934: 2-3). Међутим, комад је доживео дебакл код публике и разорне оцене критике. Ракитину је замерено што су «неке сцене тако постављене и тумачене да дискредитују ново совјетско друштво. На сцени су драстично извучене одвратне теревенке пијаних и распусних гостију једне подводачице, јер је редитељ Ракитин намерно изопачавао ликове, радње и смисао разних драмских prizора. Велибор Глигорић је осудио злонамерност управе и нарочито тенденциозну режију Јурија Ракитина који је много скицирао и карикирао, тако да ова његова инсценација комада значи и одушак личног нерасположења према свему ономе што долази из новог стања у Русији» (Стојковић 2016: 452).



Тим поводом, Ракитин је писао Јеврејинову да је «премијера драме изазвала огroman скандал и метеж. Партер је био шокиран јер је на сцени јавна кућа, а галерија је протествовала против унакажености совјетске стварности. Кажу да сам режирао драму на „бели“ емигрантски начин, не показавши у комаду праву совјетску истину, него сам згуснуо беле тонове <...> Међутим, режирао сам драму по тексту који смо добили из Риге. Био сам принуђен да скратим текст због дужине и ништа више. Сада сам у Београду мета у коју ударају све новине, оптужујући ме за фијаско. Управа позоришта је такође бесна на мене због неуспеха и фијаска. Непријатељи управе, свдећи рачуне с њом, ударају по мени, и то веома болно, тврдећи да сам стар и већ неспособан за рад <...> Управа ме криви за експериментисање, налазећи да ја као стари редитељ не смем да експериментишем <...> За четрнаест година мог рада овде није било овако <...> Руси ме оптужују да сам бољшевик, а Срби да сам унаказио бољшевички комад тумачећи га из „беле“ перспективе! <...> А драма је режирана прелепо» (Ракитин – Јеврејинову, крај априла – мај 1934).

Из 1934. године је остала сачувана констатација да «наше позориште постоји само духом. Узмите дух. Глумци глуме увек на сличан начин. Представа ако и може да буде прилично добра код нас, биће само премијера, затим ће да се претвори у смеће. Ситуација је очајна, а све редом новине и пишу и причају да је проблем само у режисеру!! Да је у ствари режисерски дух свет и да може упркос свему и свима да од дрвета или гвожђа ствара чудеса и таленте. Пружите могућност режисеру. Пружите му ваздух, а после да причамо да ли је добар или лош режисер» (Дневници, Београд, 1-5. јануар 1934. године). У истом запису се осврнуо и на однос појединих глумаца према њему, попут Александра Златковића, за кога

је навео: «Саткан је мојим рукама и мојом главом, мојом замисли и мојим духом. Сада не жели да глуми код мене. Исто као и Никола Гошић, колико снаге и здравља сам потрошио на њега, а сада он мени виче: „Ви се бавите декорацијама, а глумци могу сами да одговарају за себе. Ви се овде бојите да приђете глумцу, а за то време у Совјетској Русији глумци су гутаперке у рукама режисера и политичких комисара“. Зашто се све ово дешава овде? Јасно, зато што је управа пропустила време. Пропустила је време, изгубила престиж и ауторитет. Дуговала је глумцима хонораре и још неки тамо новац, а за то време је дуговала и губила и дух уметности, који је већ потрошен заувек и никада га неће повратити» (Дневници, Београд, 1-5. јануар 1934. године). Један запис о дешавањима у позоришту је настао и 1935. године, када је навео да је глумица Надежда Ризнић «каприциозна. Неће да глуми улогу Тање у „Путем цвећа“ [Валентина Катајева – Т. Ж.]» (Дневници, Београд, 11. септембар 1935. године).

У марту 1936. године је своју позицију у позоришту назвао «чисто лошом срећом» због одлуке управе да ангажује словеначког редитеља, глумца, педагога и публицисте Осипа Шеста да уместо Ериха Хецла режира драму Владимира Велмар-Јанковића «Државни непријатељ број 3». Ракитин је осудио то што је поред више домаћих (београдских) режисера позван гостујући: «Иста песма, као и за време [директора Народног позоришта од 1933. до 1935. године Драгослава – Т. Ж.] Илића» (Дневници, Београд, 1. март 1936. године). Сматрао је да је то један од разлога због којих је у том периоду режирао мали број представа: «Прете да ће опет да зову [Николаја Осиповича] Масалитинова да гостује (опет [Јевгениј Андрејевич] Жуков). Ја сам незаштићен, без икакве протекције, патим због сваке неправде и то са свих страна, и у породици,

и у позоришту, и у руској средини, и у руским представама. Само неуспеси» (Дневници, Београд, 4. март 1936. године).

На 1936. годину се у дневницима још једном вратио тек 1951. године, подстакнут посетом Миливоја Живановића: «Присећајући се мог последњег рада с Миливојем Живановићем, „Живог леша“ Толстоја, хоћу да приметим једну посебну одлику српског позоришта, чињеницу, која показује културу и укус и безобзиран однос према нашој књижевности од стране Јована Максимовића, не само као преводиоца који зна руски језик, него као и великог поштоваоца Толстоја. Путовао је у Јасну Пољану, код тада још живог Толстоја, и он је себи дозволио следеће. У слици, у гостионици када Фјодор Протасов приповеда сликару Петушкову свој живот после одласка од жене, он спомиње како је долазио до своје бивше куће и гледао у прозоре. Код Толстоја нема више ничега. Толстој је намерно избегавао сваку лирску сентименталност, свако украшавање текста. Он је овде следио пример Пушкина оштре суве мисли без икаквог одступања. Међутим, преводилац Максимовић је сам на своју руку овде додао дугачко приповедање, како иза спуштених завеса у стану Протасових, сада Карењиних, пролећу сенке људи. Ја то место нисам нашао у руском тексту ни у једном издању, ни у старом руском [Владимира] Черткова, ни у совјетском. Максимовић је то додао у договору с Добрицом Милутиновићем. Тако је то и остало» (Дневници, Нови Сад, 11. март 1951. године). Поводом овог записа треба напоменути да је Ракитин био неправедан према Максимовићу, будући да у оригиналном Толстојевом тексту «Живог леша», Протасов изговара реченицу: «Свет в окнах, тењ чья-то прошла по сторе. И иногда скверно, а иногда ничего. Скверно, когда денег нет...» (Толстой 1952: 79).

Као један од најчешћих лајтмотива у Ракитиновом дневницима се појављује незадовољство материјалним статусом, што је кулминирало 1937. године, када је записао да је донео коначну одлуку да напусти Народно позориште ако у тој сезони не добије плату од 4 хиљаде динара, уз образложење да је потцењен у односу на остале запослене и да му, и поред његових неспорних заслуга, примања не гарантују да ће живети «у старости с минималношћу неопходног» (Дневници, Београд, 31. мај 1937. године). Касније је као кључни узрок његових материјалних недаћа навео то што га је Момчило Милошевић, руководилац у Народном позоришту од 1922. до 1928. године, својевремено распоредио «као најништавнијег чиновника у девету групу у којој се налазе најнижи радници без икаквог образовања», настављајући: «И када је све то могло да се поправи, да се преда жалба, ни Предић, ни Караџић, нико ми није рекао да поднесем жалбу. Тада се туда мувао [руски новинар, члан Савеза руских писаца и новинара у Београду Леонид Петровић – Т. Ж.] Терешкевич, који је после свих састанчења у позоришту с [Драгомиром] Остојићем изјавио да више ништа не може да се уради. То је за мене био страشان ударац. Треба истаћи да убрзо након тога [оперска певачица Јелисавета Ивановна – Т. Ж.] Попова и Холодков су такође били разврстани, али не у девету групу као ја, него у осму. Наравно, јасно је да овде никако не игра улогу закон по коме мени, као руском држављанину, није било уписано за службу десет година по уговору, него симпатије и протекција које нисам имао. Од тог момента су и кренуле моје муке. Шта све нисам предузимао, где све нисам тражио правду, али ме нико није примао. Предао сам молбу у Народну скупштину и тамо молба лежи већ шест година без помака (од 1934. године). Када сам питао тамо госпођу

у Одељењу молби и жалби зашто нисам добио одговор на моју молбу, веома цинично ми је одговорено да се мноме нико није бавио. Осим тога, сазнао сам да сам ја, одређен у позоришту као режисер, морао да будем разврстан не као члан Народног позоришта, него као режисер, што са мном није било урађено. То је, наравно, балканска освета Милошевића, ниског злог човека. Због њега ја страдам и страдаћу у страшном понижењу код народа који код нас шета мајмуне на поводцу» (Дневници, Београд, 1. јул 1940. године).

Опет је уследила пауза у Ракитиновим записима о животу на београдској позоришној сцени, овог пута у трајању од око две и по године. Томе је допринела и неповољна околност да је током 1938. и 1939. године режирао само три представе. Наставио је да износи своје судове по повратку из Бесарабије у јесен 1939. године, када га је затекла вест о одласку Бранислава Војновића с места управника Народног позоришта. Ракитинова супруга је сазнала да ће на ту функцију по други пут бити постављен Милан Предић, о чему је потом почела да извештава и београдска штампа. «За позориште ће то бити добро, али не мислим да ће и за мене да буде благопријатно. Предић је у суштини много крив за моје српско деградирање. У време када сам тако чезнуо за озбиљним стваралаштвом на сцени и још сам могао да живим од камате руског уметничког капитала, он ме је хранио силом француске булеварске простоте, која је тада давала огромну зараду. То је било сурово. Исailовић је режирао Шекспира, а ја француске новитете. Затим је кренула хајка на мене. Не толико хајка, колико отимање драма српских режисера. Дошао је хулиган [редитељ, глумац, писац и преводилац Радослав – Т. Ж.] Веснић, меланхолични Илић и ја сам био, а и до данас сам скрајнут. Сада ми је касно

да размишљам о ренесанси, срце моли за мир. Помози, Господе, да проживим у Београду још две сезоне» (Дневници, Београд, 1. и 2. октобар 1939. године).

Истовремено, гајио је извесну наду да ће Предићев долазак позитивно утицати на побољшање његовог материјалног положаја, нарочито када је сазнао да му је смањена плата у позоришту, али и на поправљање професионалног статуса: «Можда ће да ми врати мој новац. Можда неће да ми дају ђубре за рад у позоришту, а можда ћу успети још некако да оживим. Мада не верујем баш у то». Међутим, нестабилне политичке прилике у земљи, укључујући и све извеснију ратну опасност, чинили су ситуацију неизвесном, доводећи Ракитина у стање нервне напетости (Дневници, Београд, 5. и 6. октобар 1939. године) и чинећи да неколико пута у току периода транзиције управе у Народном позоришту мења мишљење о свом будућем статусу.

Стога је већ у наредним данима констатовао да је из разговора с Предићем, позоришним критичарем Душаном Крунићем и редитељем, писцем, позоришним педагогом и оснивачем Катедре драматургије на Београдском универзитету Јосипом Кулунџићем, будући да нико није поменуо неправде које су му чињене приликом расподеле представа, закључио: «Убеђен сам да и Предић неће да поправи моју ситуацију (и тако ћу до смрти да се вучем. Не знам за суровије људе од Срба)» (Дневници, Београд, 10. октобар 1939. године). Разочарао га је и Предићев интервју поводом постављења за управника Народног позоришта: «Он спомиње своје сараднике, зашто и због чега је отишао. Помиње много, а конкретно о мени ни једне једине речи. На то сам навикао. И од Предића не очекујем за себе ништа, нарочито не лепог» (Дневници, Београд, 13. октобар 1939. године). Зато се чудило што су многи људи позоришта,

укључујући и глумца Миливоја Живановића, тих дана долазили да га посете, мислећи да је близак са Предићем и вероватно се надајући да би због тога могао да им буде од користи: «Варају се!!! Ја немам блиске овде, ја сам сам <...> Немам пријатеље <...> Највише што имам овде су добри познаници» (Дневници, Београд, 17. октобар 1939. године).

Десет дана касније супруга му је донела вести из позоришта да ће му бити враћен новац за који је био ускраћен у време претходног управника Војновића, што га је навело да констатује: «Не верујем много у Предићеву дружељубивост према мени. Он је у свим својим јавним наступима у новинама ћутао о мени. Помињао је Исаиловића, Гавелу, а моје име није помињао уопште. Он је Србин – значи лишен је душевне изоштрености. Мада мислим да је у дубини душе добар човек. Неспорно је то да се у драматуршку књижевност разуме боље од било кога другог кога знам, а који се врте овде око позоришта. Ја не чекам од њега било какву милостињу, али он мени неће да начини штету и на томе хвала Богу и хвала му» (Дневници, Београд, 27. и 28. октобар 1939. године).

Ново разочарење је дошло убрзо, са Предићевим писмом да Ракитину неће бити враћен поменути новац. Отуда и промена става о Предићу: «Ето вам друга, ето вам човека који све разуме и зна све шта сам у своје време урадио за то проклето позориште. У овој земљи не постоје пријатељи – постоје кумови који помажу да се богате и краду, али сами да саосећају с туђом несрећом не могу, тј. Срби за то нису способни. Можеш да им умреш пред очима, они неће прстом да мрдну. Страшан народ! Предић зна моју несрећу с Никитом. Зна и у какве дугове сам запао, а ипак неће на то да обрати пажњу» (Дневници, Београд, 16. новембар 1939. године).

Ракитин се у новембру 1939. године вратио бележењу у дневник појединих детаља о свом позоришном раду. Тако је 5. новембра прочитао у новинама да ће се тих дана давати представа «Дама с камелијама» Александра Диме Сина, која је у Ракитиновој режији премијерно изведена у марту 1934. године. Зато се, иако крајње нервозан због нејасног статуса у позоришту и породичних проблема, припремао за пробе, а касније констатовао да је представа донела добру зараду (Дневници, Београд, 5. и 13. новембар 1939. године). Као контраст овом сведеном и као узгред изнетом коментару, била је оцена позоришне критике да је то заправо била «једна од најлепших и најцеловитијих представа између два рата» (Стојковић 2016: 240).

Осим тога, читао је драму «Бува» Јевгенија Замјатина и заносио се мишљу да је режира као пример «ароме начина живота наше Русије», иако је знао да је то немогуће, јер би било схваћено као увреда цара Александра I «а то је, наравно, апсурд. Никакве увреде нема. У ствари, ја разумем да је позориште веома опасна ствар, али га још опаснијим чине разне цензуре и дубоки чувари моралних принципа. У позоришту и позоришним руководиоцима мора пре свега да буду савест, политичко поштење и укус. Управо та три елемента су дужна да усмеравају директоре и управнике позоришта». У наставку записа за тај дан је негодовао и на вест да је Предић одустао од драме «Душан, млади краљ» Петра С. Петровића: «Штета, драма је добра. Чудно на conto тог говнета које се даје овде – не поставити тако интересантну историјску драму, иако ја не волим српску историју, Византију и све те Душане, угњетаче и убице, али та ствар била би интересантна. Не знам!» (Дневници, Београд, 6. новембар 1939. године).



У позориште је отишао 16. новембра у «мрачном расположењу», како би са Предићем постигао договор о репертоару у чијем стварању ће учествовати. Понуђено му је да обнови Шоовог «Пигмалиона», што је сматрао погрешном одлуком: «Главних улога нема – умрли су». Сутрадан се ипак повиновао захтеву управе, али је уместо понуђених пет, захтевао осам проба како би представа била припремљена на адекватан начин. Када су му то одобрили, предвидео је да ће тај подухват бити успешан.

Као по правилу, стварни или као плод Ракитинове уобразиље, проблеми су настали већ наредног дана: «Свратио сам у позориште како бих видео реквизиторе да узем од њих план представе „Пигмалиона“, затим да кажем [директору Дrame Народног позоришта Душану – Т. Ж.] Милачићу да [Бранка] Галогача по мом мишљењу није за улогу Кларе. И шта се десило. У канцеларију Милачића је дошао [глумац Божићар – Т. Ж.] Божа Николић, који је рукама и ногама почео да се бацака против улоге Дулитла у „Пигмалиону“, коју је добио на иницијативу управника. Ја сам се успротивио када ми је Милачић предложио [Душана] Раденковића, образлажући да није подобан за ту улогу. Милачић је послао по Предића. Дошао је Предић. Почео је да кипти, урла, поредио је рад у драми с радом у опери. Како се наљутио дошло ми је да прихватим Раденковића, који је дужан да оправда својих 5 хиљада плате коју прима (за шта? За једну једину успешну улогу Црногорца, коју игра већ 20 година). Ја сам прихватио, јер мени робу ништа друго не преостаје да радим, него да трпим све шамаре, увреде, а све због тога како бих добио назад своју стару плату, коју ми је отео хуља Војновић» (Дневници, Београд, 16–18. новембар 1939. године).

Потешкоће су се наставиле и касније, али Ракитинови дневници показују да се, без обзира на то, у њему с почетком рада

## 25

О Островском је у српској штампи писао: «Први руски глумац који се почео борити за реални театар, за животну истину на позорници био је Михаил Шчепкин. Први и највећи руски драматичар, који је дао огроман материјал за ову истину, праву и истинску руску истину, био је Александар Островски (Гогоља не рачунам. Овај генијални руски писац никада није био реалиста и стоји потпуно у страни) <...> Ах, да ми је, господо, да вас изближе упознам с нашим Островским. Била би то највећа заслуга и највећа част за руског уметника у братскоме народу» (Ракитин 1925/26с: 19–23).

на представама обнављао стваралачки жар, због кога се цео предавао раду. Зато му се мора признати да је, и поред тога што су његови записи о том раду били пуни гнева, јадиковања и привидне или стварне малодушности, Ракитин заправо најчешће успевао да се избори са проблемима и као резултат изнедри квалитетне представе, које су доносиле опипљиве приходе позоришту, а њему стварале углед «маистра». Такав је случај био и са «Пигмалионом», чијим пробама је приступио 21. новембра: «Две пробе „Пигмалиона“. Иде јако споро. Сви који су играли [раније – Т. Ж.] су позаборављали улоге. Од тих који су играли остало је јако мало, једино [Нада] Ризнић. После пробе сам отишао код Милачића да разговарам о повратку у драму Врбанића [највероватније је у питању грешка, те да је реч о глумцу Милану Поповићу] (испоставило се да је заменио М[ирка – Т. Ж.] Милисављевића) коме је дао улогу младог човека. То је потпуно немогуће. Он ће ужасно изгледати са својом великом позадином и огромном главом». Из познатог разлога, његово залагање за Милисављевића је изазвало једну у низу бурних свађа Ракитина са супругом Јулијом, у којој је на њу чак и физички насрнуо, што је за њега било крајње несвојствено. (Дневници, Београд, 21. новембар 1939. године).

Могуће да је један од разлога за такав атипичан поступак било и то што је у дневном листу «Политика» прочитао да су у Београд стигли његови мрски конкуренти, Павлов и Греч, о којима је заједљивим, ироничним и увредљивим речима пуним нескривене зависти записао: «Тај дивни пар тек што је успео да оде из Француске, а већ се појавио овде. Наравно, од мог сна да режирам „Шуму“ Островског<sup>25</sup> неће остати ништа. Све ће бити на страни чудесног пара, који је још данас, по речима Милачића, наговарао Предића да режира „Девојку без мираза“. Два Островска не могу

да се дају [истовремено] у позоришту, а ти скотови ће имати све могуће предности, јер они ништа друго и не могу да режирају. А патићу само ја. Уопште, могу да рачунам да ће тровање да се настави и у овој сезони. То је сигурно. И штампа и управа ће да их подржава. Знам, Боже, да ме кажњаваш и казни ме одједном, зашто тако на тихој ватри» (Дневници, Београд, 21. новембар 1939. године).

Епизода с Павловом и Греч се наставила и следећег дана, када му је на пробу свратио Предић: «Ја тако не волим када ми долазе на пробе када режирам и мизансценирам драму. Нехотице сам можда направио грешку у мизансцену првог чина, али мислим да ће тако бити монументалније и интересантније, мада ће сигурно бити поређења, не у моју корист. Али, Бог с њима. Режирао сам данас два чина и доста сам уморан. Питао сам Предића за „Шуму“. Рекао ми је да се диви Греч и Павлову, који предлажу „Девојку без мираза“. А на моје питање ко ће да режира „Шуму“ ако до тога дође, одговорио је, наравно, „они“. Одговорио је „Ви ћете нешто српско“. То је апсурд и замка. Ништа неће да ми дају и новац неће да врате. А Предић је био друг, а сада је свиња! Разговарао сам с Гавелом о мојој ситуацији. Он је Павлова и Греч назвао хохштаплерима! Обећао је да ће да разговара са Предићем. Не знам, али мислим да од тога ништа неће бити ништа» (Дневници, Београд, 22. новембар 1939. године).

Да невоља буде већа, пробе «Пигмалиона» су текле «мучно, натегнуто»: «Ради се о томе да глумци који су раније глумили у овој драми, наравно, траже старе мизансцене. Мизансцени нису потекли од Исаиловића, него од аутора. Мој задатак се састоји у томе да сам обновим старо и да научим нове улоге. Никакве нове проблеме овде не могу да решавам. Пробао сам данас без паузе до 2 сата. Предић, идиот, не схвата да је много теже обновити стару

драму него режирати нову» (Дневници, Београд, 23. новембар 1939. године).

Ракитинов утисак је да су пробе давале много мање резултата него што је било неопходно и очекивано. Највећим делом је то приписивао непрофесионалном односу сарадника према послу, који је потом у виду неодрживе генерализације преносио на виши ниво, покушавајући да у томе назре и објасни наводне карактеристике читавог српског народа: «Раденковић је отишао да гостује, а пре тога му је била слава. Навикли су да се према својим обавезама односе бирократски. То су глумци, а пре свега Срби, при рођењу чиновници у крви, у својој суштини и идеалу. Ручак је за њих, на пример, најглавније у животу. То је баналност, а не начин живота» (Дневници, Београд, 25. новембар 1939. године).

Због тога није успео да у предвиђеном времену пређе целу драму, а додатно одлагање генералне пробе и припреме техничких детаља је уследило због прославе 1. децембра, годишњице стварања Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца (Дневници, Београд, 28. новембар 1939. године). Па и када је уследила генерална проба, то је учињено без ефекта кише на сцени и неопходног намештаја, што је, уз чињеницу да је успео да одржи само седам проба, условило да не понови све сцене без којих је, према његовом мишљењу, позитиван исход представе био незамислив. (Дневници, Београд, 1. децембар 1939. године).

Међутим, наредна два записа у дневницима, посвећена премијери «Пигмалиона» донекле су представљала контраст доминантно песимистичним предвиђањима: «Данашња представа ме је коштала много нерава и здравља. Карте су биле много раније распродате и неки наши гости које смо позвали нису могли да нађу место за себе, него су целу представу гледали на ногама,

укључујући и Љуљу. После „Пигмалиона“ дуго нећу ништа да режирам. Данас, за време представе, Предић је рекао да има превод „Невоље због памети“ и обећао ми је представу, лепо би било. Затим, ја ништа нисам имао од представе „Тартиф“. Како сам се охладио од позоришта и од своје некадашње такве љубави према раду. Све досади и све је пролазно. Вечна је љубав, вера и добротинство. Све остало је пролазно <...> „Пигмалион“ је прошао с добрим успехом. Све што је могло да се уради са седам проба урадило се. Али колико је било муке, нервирања и залагања, не може да се опише. Киша је била готова тек за почетак представе и нисам могао да је испробам заједно с текстом и звуком који су кључни за први чин „Пигмалиона“. Технички шеф позоришта [инжењер Велимир] Веља Јовановић је показао сав свој однос према мени, старом колеги, на представи „Пигмалиона“. Мени не само да нико није дошао да помогне, него су ми само сметали. Нисам могао да добијем обичне табуре из великог позоришта, да не говоримо о писаћем столу, фотељи. Не треба заборавити да у „Пигмалиону“ не само да нисам добио ништа ново, него ни то чега има у великом позоришту. Јуче смо се договорили да данас дођу код мене два глумца да читамо. Нису дошли» (Дневници, Београд, 2. и 3. децембар 1939. године). У погледу критика у домаћој штампи, кратко је истакао да су «Правда» и «Политика» позитивно писале о «Пигмалиону». (Дневници, Београд, 4. децембар 1939. године).

У непрестаној потрази за додатним изворима прихода, паузу у раду у позоришту је покушао да искористи за режирање драма на Радију Београд, у сарадњи са секретаром директора Програма и редитељем радио драме Јованом Коњовићем, који му се «показао јако симпатичним».<sup>26</sup> Уверен у успех, предложио му је више драма, укључујући и «Љубав према ближњем»

**26**

Ракићин је и једну деценију касније позитивно оцењивао Коњовића, па је поводом његовог постављења за управника Војвођанског народног позоришта (од 1951. године Српско народно позориште), записао: «Тиме сам задовољан, наравно» (Дневници, Вршац, 19. децембар 1949. године).

27

«Живи леш» Лава Толстоја први пут је у Ракитиновој режији изведен 1922. у Народном позоришту, а обновљен 1930. и 1936. године.

Леонида Андрејева. Као препреку је видео могућност да му Предић забрани хонорарни ангажман, те је замолио да отац Јована Коњовића, чувени композитор Петар Коњовић, замоли Предића да изађе у сусрет Ракитину (Дневници, Београд, 14. децембар 1939. године). Наставак рукописа је показао да су та настојања била неуспешна, као и покушај да на Коларчевом универзитету режира једну од драма Островског. Наиме, то му је било обећано, али су се као истините показале Ракитинове резерве: «Чини ми се да је тамо таква неслога у трупи и да је свако са сваким посвађан, те сумњам да би то могло да се оствари» (Дневници, Београд, 27. децембар 1939. године).

Крајем 1939. године је добио задатак да обнови Шекспирову «Богојављенску ноћ», коју је режирао у Народном позоришту 1923. године: «Данас имам пробу драме која ме је направила режисером и донела ми успех на императорској сцени. Та моја представа, изведена неколико пута, овде није имала ни делић тог успеха као у Петербургу 1912. године. А зашто? Зато што су руски глумци које сам тамо умео да изаберем били одушевљени радом, радовали се Шекспиру лако и слободно. То је за њих било задовољство и плетење чипке, а овде је то било мучење и с муком научено. Затим, декорације овде нису тако успешне, такође ни драме нису спашавале, а и ја више нисам био тај. Колико често сам примећивао да када обнављам своју представу, увек [доживим] неуспех и пораз.<sup>27</sup> Сада сам у свом позоришном раду дошао до потпуне равнодушности, јер сам крајње измучен београдским позориштем и београдском критиком. Свеједно ми је. Шта ми нареде, то ћу и да режирам, само да ми плате. С времена на време треба подсећати на себе, да не кажу после да нисам хтео или нисам могао да режирам. Боже мој, тако неславно завршити тако успешно започету позоришну

каријеру, а у суштини све је то глупост – успех» (Дневници, Београд, 26. децембар 1939. године).

Милачић му је понудио да обнови Молијеров комад «Уображени болесник» из 1921. године: «Наравно, ја сам се веома обрадовао, али шта с интермедијима, с музиком и хором доктора, то је веома сложен проблем сада када опера не иде баш на руку нама, тј. драми. А и с расподелом улога могу да буду болне потешкоће. Код Милачића је свратио и Гавела, веома ми је било драго да га видим, чак сам га и пољубио» (Дневници, Београд, 27. децембар 1939. године). Међутим, било је крајње неизвесно да ли ће доћи до обнављања «Уображеног болесника», па је Ракитином поново овладао страх јер му се чинило да га је управа потпуно маргинализовала: «Страшне мисли ми падају на памет. Да неће да нам опет отму 700 динара због тога што ништа не режирам. Види Бог да ја нисам крив због тога. Ништа ми не дају. Појавили су се нови редитељи, тј. испливали су на површину и мени су престали да дају да режирам, па је онда једно време Веснић заузимао цео репертоар и организовао гостовање Бугарима, који су режирани хрватску драму и Хрватима који су режирани руску драму. Онда су се појавили Павлов и Греч и ја сам био принуђен да одем у архиву. Ништа немам, али се бојим за своју плату» (Дневници, Београд, 28. децембар 1939. године).

Из тих разлога се довијао како да превазиђе своју изолованост и пронађе начин како да му повере режирање «Молијера»: «Био сам данас у позоришту са тајном мишљу да видим Предића. Затим сам био код Милачића, јер су ми рекли да Предић има састанак с двојицом директора. Милачић је рекао да сада не могу да нађу глумце за мене, јер су сви заузети, пре свих [Александар] Цветковић. Осим Цветковића, не видим ко би други испунио ту улогу. Још

се бојим и за музику, јер ме тад музика [Стевана] Христића није задовољила. Овде и балет мора да буде укључен. 1, 2, 3 интермедији (ах, како је то било предивно у Кијеву и Одеси). У Кијеву је предивно глумио студент Кузњецов, а декорације [Исака Мојсејевича] Рабиновича су биле футуристичке <...> [Рабиновича – Т. Ж.] сам ја пре тога открио, објавивши конкурс за позоришне скице у кабарету, где сам тада службовао. У Одеси је то било скромније, али исто тако прелепо» (Дневници, Београд, 29. децембар 1939. године). До обнављања «Уображеног болесника» није дошло, те се може закључити да је 1939. година била једна од најмање успешних у Ракитиновој каријери у Србији.

Стога је дневник за 1940. годину започео изношењем виђења како би требало да изгледа последњи период његовог живота: «Како бих желео своје последње дане да проведем у стваралачкој атмосфери. Да режирам, пишем, читам добре књиге, да срећем паметне људе. Да се интересујем и забављам». Понет празничном атмосфером јануарских дана, пожелео је да, макар из забаве, напише Божићну причу, коју би прочитао на Бадњи дан (Дневници, Београд, 2, 4. и 5. јануар 1940. године). Као и многе друге идеје које су га краће или дуже време обузимале, и ову није реализовао, јер није у себи нашао снаге да се, уз проблеме у позоришту и породичном животу, у стању нервне напетости и недостатка времена, посвети том виду стваралаштва: «Трудио сам се да напишем Божићну причу. Не!! Немам коме да читам, немам коме да коментаришем, немам коме да се похвалим! Колико стваралачке, физичке снаге, колико је могућности умрло у мени» (Дневници, Београд, 11. јануар 1940. године).

Нова година није донела промене у његовом статусу у Народном позоришту, а самим тим је и тон његових записа остао исти:



«Био сам на састанку у позоришту поводом репертоара. Каква мизерија! Како је све то ништавно. Ево већ деветнаест година не могу да се навикнем на то. Људи се окупљају, причају глупости и мисле да раде посао. Састанак је био сазван поводом забране Коктоове тек постављене прекјуче драме [«Страшни родитељ»]. У драми наравно да нема ничега што би било лоше по гледаоце. Кажу да забрана драме потиче од стране француске Амбасаде, јер могуће да Коктоова драма напада француску буржоазију. Да, а када су руска штампа, друштво, у току целог столећа вређали све, и власт и морал и обичаје, то нико тада није забрањивао <...> Скандал и стид за Милачића и Предића, тих верних франкофила и ученика велике Сорбоне. Наравно да Влада и министарство скривају да су забранили драму. Све пребацују с једних плећа на друга. А нико не размишља колико је ту труда, стваралаштва, нерава режисера и глумаца утрошено» (Дневници, Београд, 3. јануар 1940. године). На скандал у позоришу се вратио и после неколико недеља: «Француска амбасада се меша и забрањује представе. Ми Руси то не можемо да разумемо. Шта је онда ми требало да радимо?!» (Дневници, Београд, 22. јануар 1940. године).

У циљу постизања договора о репертоару је, поводом распо­ређивања улога за обновљену представу «Путем цвећа» Валентина Катајева, која је у Ракитиновој режији премијерно изведена у Народном позоришту у октобру 1935. године, предложио Милачићу да се улога Комсомолке, уместо [Катарини] Каји Цветановић, повери Галогачи «која веома одговара за ту улогу, али Милачић је протествовао, испоставља се да Галогачу убацује у представе да игра комунисте, који аплаудирају свакој њеној фрази у руској совјетској драми. То може да буде непожељно и да изазове демонстрацију и забрану» (Дневници, Београд, 9. јануар 1940. године).

**28**  
«Читао сам рецензију о Гавелиној представи „Богојављенска ноћ“. Како ја мислим, Гавела је прво изразио себе, а затим Шекспира. Нисам гледао представу, било би ми горко» (Дневници, Београд, 18. јануар 1940. године).

Неколико дана касније је започео пробе, а убрзо је представа и одиграна: «Цео дан сам у знаку обновљене представе „Путем цвећа“. Јутрос сам доста закаснио на пробу због проклетих аутобуса. Захваљујући томе, бојим се казне, јер је у Мањез дошао Предић, који је гледао прву половину трећег чина, а затим изненада отишао. Страшно сам се бојао било каквих политичких испада на представи и хтео да на то упозорим [Михаила] Васића како би наредио да на представи буду наши жандари. Милачић је болестан, Васић у позоришту и телефоном сам причао с управником који је са мном био више него нељубазан и ништа ми није рекао, осим да није требало да обнављамо драму ако се сам прибојавам демонстрација. Представа је имала успех. Предића није било. Не знам да ли је утицао на њега мој страх од демонстрација или је био заузет. На представи су били Павлов и Греч који су Љуљи изразили своје дивљење. Опет сам се уверио колико је Катајев талентован и колико је та драма коју сам режирао одлична» (Дневници, Београд, 19. јануар 1940. године). Неколико месеци касније је узгред поменуо да су извођења представе «Путем цвећа» била веома добро посећена и да су доносила добар приход (Дневници, Београд, 5. март 1940. године).

Задовољство успехом је код Ракитина увек било краткотрајно, па је и овај последњи врло брзо почео да сагледава с негативних страна: «У позоришту чак и по доласку Предића ја не добијам ништа ново. Предић има своје – Гавелу. Њему су дали моју најомиљенију представу „Богојављенску ноћ“ Шекспира, драму с којом сам ја почео свој рад 1912. године у петербуршком Михајловском позоришту.<sup>28</sup> Засметали су ми веома и пауци Греч и Павлов, који су овде исплели веома чврсту мрежу» (Дневници, Београд, 31. јануар 1940. године). Наиме, Предићу је замерио што је констатовао да Ракитин као «декадент» није погодан да режира дело Ива Војновића «Еквиноциј»,

док је Павлова и Греч оптуживао да су му у том периоду преотели режију представе «Девојка без мираза» Островског, која је у Народном позоришту премијерно изведена 13. фебруара: «Лопови, крадљивци туђих представа, а то не сматрају срамним» (Дневници, Београд, 12. и 13. фебруар 1940. године). Опет је негативно писао и о публици београдских позоришта: «А ко је публика, с једне стране широка некултурна маса, а с друге снобови који се разумеју у позориште као свиње у поморанце. А један од представника таквих је [Живојин] Вукадиновић из «Политике» (Дневници, Београд, 22. фебруар 1940. године).

Наведене околности, као и рад на представи «Путем цвећа» су га подстакли на размишљања о обнављању старих и прављење планова за постављање нових представа у сарадњи са својим сународницима, у којима се на занимљив и, очекивано, оштар начин се осврнуо на рад руских позоришних уметника у Србији: «Прича о руској београдској сцени изгледа овако – руски глумци се баве величањем самих себе, забављају се и теше и раде све само не то што се назива драмском уметношћу, која увек тако суптилно и нежно и скоро увек оде у шарлатанство. Раније су у Љуљиним представама добијали 200, 250, 300 динара, а сада 20 динара, а понекад је и то много, и упорно глуме, а зашто, па зато што им је важно да глуме, да се показују пред публиком. То је болесна појава, али они то не схватају. Као неки жалостан музеј, али не позориште, чак није ни балаган [путујуће позориште], у балагану може одједном нешто и да се деси, случајно да видиш, а овде је све мртвосано, и могу да оживе само у рукама мајстора, не само глумаца, а овде нема чак ни глумаца, а да и не говоримо о мајсторима. Нема ни фанатичних аматера, све саме проститутке» (Дневници, Београд, 25. јануар 1940. године).

У фебруару је на Караџићев предлог обновио комад «Рођака из Варшаве» Луја Вернеа, који је режирао 1927. године и који је добио «киселе рецензије» од српске штампе коју је описао као «кукавичку и ситничаву», будући да је он добио лоше критике, док нико није смео да напише како је Роксанда Бековић играла «веома слабо, бледо» из страха од новина «Време» и новинара Косте Луковића (Дневници, Београд, 1. јануар 1928. године). Поводом обновљене представе је признао да је на свакодневним пробама у Мањежу био веома некреативан и немотивисан: «Имао сам пробе с великим напором, присећајући се старих мизансцена», у чему су му помагали глумци. «Ја се на средини пробе снуждим. Ухватим себе да дремам. После минута опет живнем. Тако сам се измучио сећањима на своје славне представе» (Дневници, Београд, 4–8. фебруар 1940. године). Комад је изведен после десет проба, а Ракитин је по свом маниру да опширно пише о проблемима, док успехе готово да игнорише, кратко написао: «Прошла је добро» (Дневници, Београд, 16. и 17. фебруар 1940. године) и «моје обновљене драме доносе добру заруду» (Дневници, Београд, 21. фебруар 1940. године). Истим поводом је нешто касније приметио да је на једном од приказивања «Рођака из Варшаве» било «много познате публике – то је захваљујући голустијућем [глумац – Т. Ж.] Ст. Петровићу из Загреба. Он глуми горе од Златковића, кога не подносим у последње време због увреда које ми је нанео» (Дневници, Београд, 19. март 1940. године).

Упоредо са представом «Рођака из Варшаве», одржавао је пробе обновљеног Молијеровог комада «Учене жене», који је 1933. године први пут поставио у Народном позоришту: «Надам се да неће смети да ми кажу да ништа не радим. Заслужио сам да ми врате стару плату. Само, мени самом се намеће једно страшно питање – могу ли ја да режирам нешто ново, јер сам већ тако измучен и дух мој

је сметен, изгубио сам веру у себе». Није му се свидела Предићева идеја да режира Шекспирову «Буру» због процене да ће «драма да се испостави као досадна и неће доноситио зараду» (Дневници, Београд, 21. и 22. фебруар 1940. године). Такође, Предић је га је питао да ли је прочитао роман Леонида Леонова «Скутаревски», размишљајући да ли да га постави у Народном позоришту: «Слагао сам, јер знам да нећу да режирам, а било шта совјетско да читам ми је одвратно. Почео сам да читам «Скутаревског», испоставило се да сам га одавно прочитао, добио сам је из Риге или Париза. И улоге су чак биле преписане» (Дневници, Београд, 1. март 1940. године).

Представа «Учене жене» је, супротно очекивањима, подбацила: «Сцена је била добро постављена, а представа <...> У почетку је текла добро, али после <...> На кардиналном месту трећег чина било је веома лоше. Кривац за то смо били, наравно, ја и глумац Васић, који је сада болестан. Некада је та сцена била добра. Сада иде лоше, што ми је рекао и Предић на представи, а потврдио [Станислав] Винавер, који сада пише за «Време». Сва суштина је у прецизности, у завршетку покрета и фрази. Наши глумци [Драгутин] Петровић и Васић то нису давали. Они нису подизали расположење, тоналност сваке фразе, у сценама свађе нису производили фразе с нарастајућим гневом који прелази у бес и само после тога су могли да се баце један на другог. Код њих је то изгледало као нека ужурбаност, још су само појачавали ту ужурбаност сви ти статисти, који су, по мојој овде неуспелој идеји, трчали по сцени за њима. У Петербургу је та сцена била разиграна сјајно,<sup>29</sup> а овде то не иде. Представа је иста, а овде је нешто пропуштено, а то значи старост, умор <...> После јучерашњег трећег чина «Учених жена» потпуно разочарење у себе и као глумца и као режисера. Сумрак» (Дневници, Београд, 9. и 10. март 1940. године). За утеху је могло

**29**  
Ракитин је режирао «Учене жене» у Михајловском театру 1914. године.

30

Уп.: «Читао сам „Камелеона“ као обућар. Убивствено. Затим и басне Чехова, такође одвратно. Међу старцима и старицама није било никаквог утиска, у мртав простор летеле су моје речи и летела је моја уметност!!! Старост, старост, неславна, тупа, беспомоћна. Преживео сам самог себе и то своје „мало“ што ми је било дато и што нисам успео да изразим због карактера, несреће, револуције, патње» (Дневници, Београд, 8. март 1940. године).

да послужи то што су прва извођења ове обновљене представе била изузетно добро посећена.

Још један вид уметничког израза неуспешно је покушао да оствари у марту, када је с Леонилом Бенцељевич, супругом свог преминулог пријатеља, доктора Александра Бенцељевича, читао Чехова у старачком дому, али одсуство реакције у публици поодмакле доби, као и осећање да је Ракитин човек надживео Ракитина уметника,<sup>30</sup> оставиће у њему дубоког трага, с којим ће дочекати прву годину окупације. ♡

## Литература

- <АН.>, 1923: «Београдско Академско позориште» // *Sotmoedia*, година I, бр. 3, Београд, 2. децембар 1923. године, стр. 19).
- <АН.>, 1924: «Поводом премијере «Машкарате испод купља», Интервју са г. Јуријем Ракитином» // *Sotmoedia*, година II, бр. 24, Београд, 15. јуни 1924. године.
- <АН.>, 1925/26: «Глумачко-балетска школа у Београду» // *Sotmoedia*, No. 41, Београд.
- <АН.>, 1931/32: „Успех Маршановог «Балтазара» и код публике и код критике» // *Позориште*, бр. 5, Београд.
- <АН.>, 1932/33: «Успела премијера Девалове «Госпођице»» // *Позориште*, бр. 22, Београд.
- <АН.>, 1934: «Пред премијеру комада «Зојкин стан» – Булгаков на нашој позорници» // *Позориште*, бр. 18, Београд.
- АРСЕЊЕВ, А., 2007: «Театрографија» // *Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности Београд.
- БУЊАК, П., 2015: *Пољска драма на српским сценама (1864-1941)*, Сема, Београд.
- ВАГАПОВА, Н., 2007: «Счастливые московские годы Юрия Ракитина» // *Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд.
- Дневници – РАКИТИН, Ю., Дневники.*
- ЈОВАНОВИЋ, Н., 1925/26: «Редитељ у Београду, г. Ракитин» // *Sotmoedia*, No. 38, 1925/26, Београд.

- к. <ПСЕУД.> 1925/26: „Редитељ «Балзаминове женидбе», г. Јурије Ракитин, о Островском комаду, у ком је увежбао своје ђаке из Глувачко-балетске школе: пред представу у Мањежу» // *Comœdia*, No. 32, Београд.
- МИЛОШЕВИЋ, А., 2003: *Деса Дугалић (1897-1972)*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд.
- МИХАИЛОВИЋ СВЕТОВСКИ, М., 1923: «Премијера „Скампола“ на београдској позорници» // *Comœdia*, година I, бр. 5, Београд, 17. децембар 1923. године.
- МОСУСОВА, Н., 2007: «Музички театар Јурија Љвовича Ракитина» // *Јуриј Љвович Ракитин – живот, дело, сећање*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд.
- НЕЧАЕВ, В., 2011: *В поискaх минувшего: из жизни Русского зарубежья*, Книжница, Русский путь, Москва.
- НИКОЛИЋ, Б., 1943: «Редитељски методи Ј. Љ. Ракитина» // *Српска сцена*, Београд, бр. 18.
- ОФРОСИМОВ, Ю., 1935: «Пятнадцать лет на сербской сцене: Беседа с Ю . Л. Ракитиным» // *Возрождение*, Париж.
- РАКИТИН, Ј., 1924/25а: «Поводом премијере комада «Не уби» Леонида Андрејева» // *Comœdia*, No. 7, Београд.
- РАКИТИН, Ј., 1924/25б: «У одбрану «Иванова»» // *Comœdia*, No. 16, Београд.
- РАКИТИН, Ј., 1925/25с: «Писмо о Островском» // *Comœdia*, No. 33, Београд.
- РАКИТИН, Ј., 1924/25д: «Српскоме глумцу» // *Comœdia*, No. 42, Београд



- РАКИТИН, Ю. – ЕВРЕЈИНОВУ, Н. Письмо от 14 октября 1931 г., [http://teatr-lib.ru/Library/Mnemozina/Mnemoz\\_3/#Rome\\_End\\_450](http://teatr-lib.ru/Library/Mnemozina/Mnemoz_3/#Rome_End_450) (10. 4. 2018).
- РАКИТИН, Ю. – ЕВРЕИНОВУ, Н. Апрель-май 1934 г., [http://teatr-lib.ru/Library/Mnemozina/Mnemoz\\_3/#Rome\\_End\\_450](http://teatr-lib.ru/Library/Mnemozina/Mnemoz_3/#Rome_End_450) (10. 4. 2018).
- СТОЈКОВИЋ, Б., 2016: *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*, III том, Музеј позоришне уметности Србије, Београд.
- СТОЈКОВИЋ, Б., 2017: *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*, IV том, Музеј позоришне уметности Србије, Београд.
- ТАНИН, С., 2009: *Русский Белград*, Вече, Москва.
- ТЕАТРАЛ <псевд.>, 2008: «Русское искусство в Королевстве СХС» // *Русский Белград*, МГУ, Москва.
- ТОЛСТОЙ, Л., 1952: *Полное собрание сочинений*, Том 34. Произведения 1900—1903 гг, Государственное издательство художественной литературы, Москва.
- УСПЕНСКАЯ, Э., 2007: «Белградские режиссуры Юрия Ракитина пьес Мориса Метерлинка» // *Јуриј Љвович Ракитин – живот, дело, сећање*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд.
- ХАЈДУКОВИЋ, Л., 2007: «Глумац-биће Ракитинове режије» // *Јуриј Љвович Ракитин – живот, дело, сећање*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд.
- МИЛОŠEVIĆ, М., 1984: *Моје pozorište*, Музеј pozorišne umetnosti SR Srbije, Beograd.


## Резюме

В работе впервые на основании неопубликованных дневниковых записей рассматривается отношение русского режиссера Юрия Ракитина (1882–1952), оказавшегося с 1920 года в эмиграции в Белграде, к сербскому театру и театральной политике межвоенного периода. В статье прослеживается восприятие театральных премьер в белградских театрах (Манеж, Национальный театр) самим режиссером в сопоставлении с отзывами в прессе, его видение белградских постановок, художественного оформления и актерской игры в сравнении с лучшими традициями русского театрального искусства Константина Станиславского и Всеволода Мейерхольда, с которыми в начале своей карьеры сотрудничал Ракитин. Статья раскрывает основные причины непонимания, возникающего между режиссером и руководством национального театра, которые не всегда касались неготовности сербской аудитории к новаторским художественным методам Ракитина.

## Tamara Željki

*Tamara Željki studied Russian philology at the Faculty of Philology University of Belgrade. She received her Doctorat for her dissertation Manuscript legacy of theater director Yuri Rakitin at the Faculty of Philology, where she currently works as a librarian. In her studies she focuses on Russian drama and Theatre of 20th Century, with a focus on the works of Yuri Rakitin, Konstantin Stanislavsky and Vsevolod Meyerhold. She is also interested in magazines and newspapers published by the Russian emigration in Serbia.*





**Укрощение театра:  
Надежда Бромлей и ее  
театральный роман**  
The Taming of the Arts:  
Nadezhda Bromley's and  
her “Theatrical Novel”

В предлагаемой статье рассматривается повесть Бромлей о театре «Птичье королевство» (1927), своего рода «театральный роман». Здесь описывается быт театра (весьма похожего на МХАТ-2-ой, где служила Бромлей), увиденный глазами героини-актрисы: труппа, любовный треугольник, соперничество за роль, отношения с драматургом и т.д., спроецированные на раннесоветскую политическую и культурную атмосферу. Многие персонажи повести легко узнаваемы, в особенности исторические фигуры: хотя имена их не названы, но за словесными портретами встают Станиславский, Мейерхольд, Михаил Чехов и Михоэлс. В портрете драматурга, пишущего пьесу о Христе, угадывается Булгаков.

ИСТОРИЯ СОВЕТСКОГО ТЕАТРА,  
СОВЕТСКАЯ ПРОЗА 1920-Х ГГ., «РОМАН  
С КЛЮЧОМ», СТАНИСЛАВСКИЙ,  
МЕЙЕРХОЛЬД, БУЛГАКОВ

This article examines Bromley's story about the theater *Bird Kingdom* (1927), a kind of "theatrical novel". It describes the life of a theater (very similar to the Moscow Art Theater II, where Bromley played), seen through the eyes of an actress: the troupe, the love triangle, the rivalry for the role, the relationship with the playwright, etc., — all projected onto the early Soviet political and cultural atmosphere. Many characters in the story are easily recognizable, especially historical figures: although their names are not named, Stanislavsky, Meyerhold, Mikhail Chekhov and Mikhoels stand behind the verbal portraits. Bulgakov is guessed in the portrait of a playwright writing a play about Christ.

HISTORY OF THE SOVIET THEATER,  
SOVIET PROSE OF THE 1920S, "A NOVEL  
WITH A KEY", STANISLAVSKY,  
MEYERHOLD, BULGAKOV

Современному читателю неизвестно имя Надежды Бромлей (1884–1966) которую если кто еще помнит, то лишь как старого, сталинской эпохи ленинградского режиссера. Однако Бромлей была и интереснейшим прозаиком.

До того она оказалась участницей важнейшего литературного движения XX века. В начале десятых годов Бромлей сблизилась с кружком Гуро — Матюшина и опубликовала свою первую книгу — сборник стихов, модной тогда стихопрозы и прозы «Пафос» (1911). Лучшие вещи в ней написаны в духе петербургских предфутуристических исканий. Она продолжала пробовать силы в прозе, пока в ранние двадцатые всецело не отдалась театру. Ее две фантастические стихотворные драмы 1921 года правомерно назвать русским аналогом немецкого экспрессионизма. Вернулась к прозе она в конце двадцатых, но этот ее второй писательский дебют был ошкани критикой. Бромлей издала еще одну прозаическую книгу, — и замолчала, полностью уйдя в театральные дела. Если ее стихи упоминаются в раннефутуристическом контексте, драма «Архангел Михаил» описывается в истории МХАТ-2, а стихопроза изучается как часть истории этого пограничного жанра, то смелая и яркая проза Бромлей конца 1920-х никак не дождется ни читателя, ни историка литературы, хотя по ее поздним новеллам рассыпана масса мотивов, которыми впоследствии воспользуется Михаил Булгаков.

Зрелая проза Надежды Бромлей отличается богатством фантазии, увлекательностью сюжета, яркостью языка и приметливостью к историческим и бытовым деталям. Она ставит те же философские и моральные проблемы, что и лучшие, наиболее свободомыслящие авторы того времени. Она остроумна — иногда brutally остроумна. На фоне многих своих современников Бромлей выглядит как подлинник среди адаптаций для средней школы. Видно, однако,

что она всегда несколько запаздывала, не ожидая, что читатель глупел столь стремительно. Но если одни искренне ее не понимали, то другие предпочитали «не понимать», а ее книги — не замечать.

В 1928 г., через 10 с лишним лет после первого, дебютного сборника Бромлей — «Повести нечестивых» (1917) в Москве, в одном из последних негосударственных издательств — Артели писателей «Круг»<sup>1</sup> — вышел ее второй прозаический сборник. Назывался он «Исповедь неразумных. Рассказы», — видимо, чтобы сама грамматическая структура словосочетания напоминала читателю о первой книге. Попрежнему новеллы Бромлей повествуют о французах, испанцах, немцах. Одна из них, «Повесть о короле квадратной республики» — это пересказанная прозой собственная драма Бромлей «Король квадратной республики», которая в 1925 году и сама была переделана из ее ранней новеллы «Записки честолюбца» (1914), где действуют то ли немцы, то ли голландцы, — и испанцы). Даже совершенно фантастические демиург и его сын в новелле «Из записок последнего бога» носят немецкие имена. Три новеллы сборника посвящены темам вокруг французской революции. Но здесь наконец появляется и современная русская жизнь — это повесть «Птичье королевство» и еще одна новелла.

Зрелой прозе Бромлей присуща замечательная выдумка, острый сюжет, язык ее в высшей степени выразителен. К сожалению, она развернулась в полную силу, когда было слишком поздно: ее читатель исчезал на глазах.

## **ТЕАТРАЛЬНЫЙ РОМАН БРОМЛЕЙ**

Неизвестно точно, к каким литературным объединениям Москвы принадлежала Бромлей в период, когда она активно

**1**  
Издательство «Круг» — артель писателей, существовавшая в Москве в 1922–1929. Участниками были тогдашние «буржуазные» писатели: Е. Замятин, Б. Пильняк, И. Эренбург, а также «попутчики»: Всеволод Иванов, Сейфуллина, Пастернак, Иван Никитин, Казин, Федин, и др. Возглавлял издательство А. Воронский.

публиковалась. Очевидно, долго сохранялись ее связи с театральным критиком С. Г. Кара-Мурзой, в салоне которого она читала свои произведения в 1918 г., и с другими участниками этого салона — прежде всего театральным критиком Ю. Соболевым и прозаиком В. Лидиным: первую книгу о Вахтангове, в которой она участвовала, собрали в 1939 году именно эти трое. Свою первую прозаическую книгу, как мы помним, писательница выпустила в издательстве «Северные дни» (1916–1922). Де факто это было издательство раннего, еще досоветского московского Союза писателей: оно работало в 1917–1918 гг. на основе того самого клуба московских писателей, который кристаллизовался в февральский период вокруг салона Кара-Мурзы и ряда оппозиционных газет: редактором был секретарь Союза писателей Иосиф Матусевич (1878–?), высланный в 1922 г. на «философском пароходе». Известно, что сестра ее поэтесса Наталья Бромлей входила в объединение «Лирический круг», позднее преобразившийся в Артель писателей «Круг».

Лучшей вещью второго сборника Бромлей кажется ее повесть о современности «Птичье королевство», в которой изображена театральная Москва середины 1920-х. Это как бы ее «театральный роман» — ослепительно остроумный, с захватывающей интригой, с легко узнаваемыми прототипами — настоящий клад для любителей романов с ключом. «Птичье королевство» впоследствии, в 1929 г., вышло в «Библиотеке “Огонька”».

Из произведений самой Бромлей явствует, что позиция ее, хоть и безусловно далекая от официоза, все же несколько левее, чем позиция Булгакова и его «гахновского» круга. Например, в повести 1925 г. «Мои преступления» героиня-подросток разрывается между своей собственной революционностью и состраданием



к старшим, которых режим уничтожает. Булгаков писал для МХАТа, политически лояльного (пусть лишь по видимости, но насквозь амбивалентного), кроме того он работал и с Третьей, «Мансуровской» студией Вахтангова, потом ставшей Театром Вахтангова. Именно со МХАТ-Вторым, где служила Бромлей, у него связей вроде бы не было. Однако, создается ощущение, что Булгаков находится где-то совсем близко от мира Бромлей: в «Птичьем королевстве» изображен гениальный современный драматург Эйссен — «возвышенный, с бледным носом» (Бромлей 1927: 17); «умный человек с бледным носом» (Бромлей 1927: 39), он пишет для героини «роль для слез и аплодисментов» (Бромлей 1927: 17), о которой она говорит: «Пишите так: меня осудил весь мир, а я права, меня сжигают на костре, а я пою» ...

Одним словом, «что-нибудь вроде Христа, распятия, только Христос, несмотря ни на что, веселый, без этих стонов и без укуса, острит на кресте и потом поет замечательно под занавес...» (Бромлей 1927: 44).

В этом фрагменте повести 1927 г. Бромлей вполне сознательно использует портретные черты Булгакова, дважды подчеркивая знаменитый нос, — и влетает сюда же тему Христа из романа, первый вариант которого уже писался во второй половине 1920-х гг. и наверняка что-то об этом было известно.

### **ТЕАТР НЕБОЖИТЕЛЕЙ**

Прецедент «Птичьего королевства» Бромлей следует учитывать для булгаковского «Театрального романа»: так, например, она описывает культ отчетливо опознаваемого МХТ, который на фоне общего морального распада, выглядит театром полубогов:

*Есть Новый театр на Театральной; там живут прекрасные люди и туда никого не принимают. Чистый театр, величавый, там гнездятся орлы; там люди друг другу священны. Это огненный дом. Там нет ни лакеев, ни предателей, ни продажных, ни разовых женщин, ни красных занавесок в закулисных коридорах, похожих на коридоры домов свиданий, ни проезжих молодцов из актерской сволочи, растерявших талант и пристойность в притонах, похожих на театр импровизаций, в театрах, похожих на притон <...> они там торжественно дышат воздухом нашего времени и называют его горным. <...> Мы ходим плакать на их спектакли. (Бромлей 1927: 25–26)*

Однако, как и Булгакову в «Театральном романе», никакой пietet не мешает Бромлей тут же переключиться в саркастиче-ский регистр:

*<...> они носят головы на своих плечах с величайшей осторожностью. Они работают неслыханное количество часов в сутки, и единственное, что их переутмляет — это их вежливость. Ибо они вежливы даже в трамвае, даже на премьерах чужих театров. Они отглажены до последней складки, их носовые платки ослепительны. Постоянное усилие никого не презирать и со всеми здороваться влияет несколько на их цвет лица. Но они никогда не умирают несвоевременно. Один из них, говорят, даже играл ответственную роль после своей смерти и умер официально только под занавес третьего спектакля, когда успех был обеспечен и под-готовлен дублер. (Бромлей 1927: 26–27)*

Пассаж о мемориальном кабинете легендарного основателя у Бромлей в «Птичьем королевстве» сопоставим с музейной серией фотографий Аристарха Платоновича в «Театральном романе»:

*Есть и у нас святилище и древность. Там желтые в крапинках обои, голые лампочки висят на шнурах перед двумя неряшливыми окнами; на ламбрекенах пожелтевшие облака гардин старого образца, кроваво-желтый крашеный пол облуплен под столом древнего ореха. Сыплется лавр древних венков: кабинет первого директора, беспримерной славы благородного отца, умершего в году 1873. (Бромлей 1927: 11)*

Характеристики, восхищенно-ироничные и гиперболически экспрессивные — например, в следующем фрагменте — также могут быть плодотворны в плане сопоставлений с булгаковским материалом:

*Был торжественный случай в театре. Раут, празднование. <...>*

*Качая плечами с ледяными неглядящими лицами прошла шеренга роковых женщин; парчевые кресла скользнули им навстречу, и они опустились в кресла с египетским движением спин, держа прямую позу разбуженной змеи.....*

*Актеры все как один озирались с конским аллюром в праздничной надменности. <...> Сам Станиславский пронес над черным полководьем толпы свою голову укротителя зверинца, подобную белой хоругви <...>. (Бромлей 1927: 33)*

**ТЕАТР-ВАРЬЕТЕ ИЛИ МХАТОВСКИЙ КАПУСТНИК?**

В описании эстрадных номеров на этом театральном празднике сгущаются мотивы, возможно, прототипические для булгаковских театральных описаний:

*Началась программа приветствий. Открылись большие стеклянные двери, и двинулось шествие — и все улыбнулись ему согласной улыбкой. Великолепное четвероногое, гривастый верблюд, составленный из двух человек, шел впереди, обутый в английские ботинки; за ним поздравительный кортеж, и все это от Нового театра, того театра, который так многим мешает мирно спать; мне — первой.*

*Верблюд стал, содрогая выгнутой шеей, его вела пернатая кудлатка. Верблюд качнулся, ударило «дзын», и пищалка пропела нечто убедительно обиженное, как верблюжья душа. Хохот. Кудлатка металлически вскрикнула. Верблюд верблюжьим гнусавым басом, танцуя, запел: он пел следующее:*

*Среди долины Умбри — я  
Вдали от здешних стен,  
Цветут — цветочек Скумбри — я,  
И птичка стре — пантен!<sup>2</sup>*

*Верблюд качался и вихлял боками, востроногая кудлатая душка летала, вскрикивая, и раскидывала ручки.*

*Маленький, ярко белокурый с озорной и кроткой мордочкой гениальный Богомолов, побледнев от серьезности, сказал несколько слов о родословной верблюда. Хохотали и плакали, хохоча. Он уронил слезу, извинился и, кланяясь, вынул ослепительный платок. Аплодисменты. (Бромлей 1927: 34–35)*

Приходится также предположить интертекстуальную связь между следующей сценой и явлением профессора белой и черной магии в «Мастере и Маргарите» — при том, что «маг» у Бромлей изображен пародийный:

*Потом из верблюжьего живота вынули эстраду, и на ней, торча фалдами фрака и выгнув правую ногу, подобно коню, роющему землю, воздвигнулся «Джон Личардсон настоящий». Он вздыбил черный ус под наморщенным носом и потер руки. Глаз, яркий и круглый, вращался угрожающе и вдохновенно.*

*«Проездом чересь — то есть скрозь этот город», — сказал Личардсон и резко смолк, пережидая смех.*

*— Я, профессор черной и белой магии, Джон Личардсон настоящий  
— даю гастроль! Почтеннейшая публика и интеллигенты!*

*С вопросительным восторгом черным кустом торчали брови,  
торчали детские верящие глаза.*

*Не от райской ли чистоты сердца родится этот блаженный  
вздор? (Бромлей 1927: 35)*

Здесь точно изображен эстрадный номер «Гастроль Джона Личардсона Настоящего», созданный актером МХАТ Владимиром Поповым, он же В.А. Попов-Транио (впоследствии стал известным киноактером): Попов вспоминал: «Этот номер кабарежного характера, заимствованный из рассказа Тэффи «Проворство рук», был эскизно намечен в 2-минутном представлении на новогоднем вечере в 1915 г. До сего времени я не потерял интереса к этому образу. С каждым годом номер этот расширялся, образ Личардсона определялся, и я сроднился с ним настолько, что для меня он уже не является вымыслом. Я верю в существование Джона и ясно вижу его в разных похождениях. Люблю его и безжалостно смеюсь над ним без конца. Смеюсь над этим трогательным неудачником с его наивным жульничеством и чудесами...» (Актеры и режиссеры 1928: 103–104). Номер этот не годился для широкой публики, которая не понимала пародии и негодовала, норовя мага прогнать. Бытовал он на праздниках «для своих» и был прекрасно известен среди театральной и околотеатральной публики.

И драматизированность прозы Бромлей, и ее реалистический мимесис, усиленный авангардистскими приемами выразительности, и даже тематические и мотивные блоки находятся на той же линии, что и работа Булгакова.

## **РЕСТАВРАЦИЯ**

В «Птичьем королевстве» отразились стремительные духовные перемены, суммируемые как моральная деградация театра. Революционный театр Вахтангова ушел в воспоминания. Налицо реставрация допотопной рутины, утрата духовного активизма,

характерного для Серебряного века и лет революции. Автор описывает некий обобщенно московский театр, где все само неудержимо сворачивает на старый лад — к театральным нравам и обычаям, принятым не только до революции, но и до реформы Станиславского:

*Это Ноев ковчег, торжественно всплывший после потопа. Добротное всё для всех. Но старая Москва сидит в его углах, и запахи дореформенных сигар никогда не покинет красного штофа наших портьер. (Бромлей 1927: 11)*

Революция — потоп, который живописал Маяковский в принудительно насаждавшейся во всех театрах «Мистерии-буфф» — схлынула, но в середине двадцатых выяснялось, что уцелел не тот, великий русский театр, который создавали Станиславский, Сулержицкий, Вахтангов на рубеже веков — а театр предыдущей эпохи, традиционный театр старой Москвы — «добротное все для всех». Это тот театр, в котором разрешено было курить: отсюда фраза о запахе дореформенных сигар. Запрет на курение в театре был одним из элементов театральной реформы Станиславского — Немировича-Данченко, вместе с требованием снимать пальто («Театр начинается с вешалки») и запретом входить в зал и выходить из него во время спектакля.

### **ВЕЧНОСТЬ ТЕАТРА И ЕГО ОПАСНОСТИ**

Но есть и внутренние, заданные извечно законы театральной экзистенции: театр всегда одинаков, он нужен и поэтому вечен:

*Видали вы этот паноптикум, это лихое сборище извечно падших героев? Этих птичьих королей, эту несменяемую династию орлов и кур? <...> Это мы. Мир круглый и душный, как воздух внутри летающего шара, мир, взлетающий над всеми потопами, и который не будет забыт ни одним Ноем, ибо мы хлеб для людей. (Бромлей 1927: 7)*

Автор идет неторенными путями, угадывая неоткрытые пока истины о театральном инстинкте и о терапевтической природе игры: зачем приходят люди в театр?

*Вот эта маленькая хочет быть ангелом! Кто сделает ее ангелом, наконец, кто зашьет ей небесные ризы серебром сбывшихся надежд? <...> Другая хочет быть голой в уличной витрине — и сцена должна ей дать эту радость, хотя бы ценою крови. Все, что заковано в сердце и теле запретом, законом, все натуральное и недолжное, все чрезмерное хочет рождаться на сцене чудовищно, великолепно, хочет ценою всего в мире осуществиться, выкричать душу, выхотывать всеми струнами тела, до сотрясения печени, до вывиха челюстей, хочет убить, наконец! — убивать хочет каждый. — И потеть, плакать, молиться, показываться, мстить. (Бромлей 1927: 24–25)*

Людям необходима возможность отождествиться с актерами и прожить несколько часов чужой жизнью, испытать необычайные эмоции. Но кто такие актеры, которые дают им эту возможность? Выясняется, что птичье королевство опасно для жизни: оно полно предателей, сплетников, недоброжелателей, шпионов:



*Вот наши театральные коридоры. Человек с испуганными белыми глазами извивается по коридорам, как ласковый червь. Он греет руки у отдушины, откуда мчится теплый ветер нагретых труб, греет, чтобы хватать людей за руки теплыми руками. Он ловит всех проходящих и смотрит им в глаза. В глазах его страх и жажда любви. Он сплетник, талантлив, ему дают мало ролей. Ибо успех его опасен: этот червь, получивши успех, перестает извиваться. Утконосная его голова становится недвижимой главой василиска. Он может стать первым и тогда пожрет всех в отместку за страх и жажду, которые жгут его сердце. <...> Как везде есть роковая женщина, называемая Дюма-фис. Она гибка. <...> Есть рыжий сатана, прищуренный, веселый, с зеленым шарфом на шее. Умеет, братски обняв, короткой, кроткой речью рвануть за сердце так, чтобы до крови, больней чего нельзя. И после весел. После — дружба. (Бромлей 1927: 13)*

В театре есть и доносчик. Это человек, постоянно читающий газету в коридорах, в самых разных и неожиданных местах, и при этом слушающий обрывки разговоров щекой — его так и зовут «Щека».

### **УКРОЩЕНИЕ ТЕАТРА**

Повесть Бромлей о театре писалась на десять лет раньше, чем неоконченный роман Булгакова, в атмосфере несравненно большей открытости: она несоизмеримо откровеннее и прямому авторскому слову отведена в ней почетная роль. Впрочем, наиболее острые темы она решает метонимически, через значимые детали. Вот как рассказывается о сдвигах в системе актерских амплуа в связи с советизацией театра к середине 1920-х гг.:

*Актерские амплуа в эти годы перекосились. <...> Например: искали мускулистого героя с маленькой молодежьей головой. Не было таких. В результате заказали мускулатуру, и ее носил актер на орущие роли. В сезоне 1924 г. он сыграл 253 спектакля.*

Надо понимать, что главным протагонистом новых пьес стал мощный микроцефал — как полагалось выглядеть положительному герою из народа, представителю массы, голос которого — глас народа (отсюда «на орущие роли»), который вначале может заблуждаться, но в конце концов попадает под чуткое руководство партийных товарищей. Поскольку нужного физического сложения среди актеров не наблюдалось, приходилось прибегнуть к накладной мускулатуре.

*Неврастеники перешли на амплуа «ответственных», умирающих на посту. На этих спрос был меньше. Комики не вылезали из крахмального белья. Спрос на резонеров увеличился вдвое, они стали неизбежны в народных сценах. Вообще резонеры играли всё. Любовникам не осталось другого применения, как бессловесно носить фрак и воздерживаться от всего прочего. Да и в мое время уже от всей этой пламенной породы оставалась всего лишь пара огрызков. С 1917 года если они и появлялись на сцене, то лишь по причине тяжелого ранения и обычно не далее третьего акта умирали под покровом знамен или проклятий. (Бромлей 1927: 8–9)*

Понятно, что наиболее распространенным типом героя в дореволюционном театре был герой мыслящий и сомневающийся, то есть неврастеник. Из повести Бромлей мы узнаем, что это амплуа сохранилось только для «ответственных, умирающих

на посту». То есть, это крупные партийцы и военные, принимающие трудные решения (только так можно было оправдать такое проклятое наследие прошлого, как неврастения, то есть внутреннее несогласие с самим собой), а потому гибнущие от инфарктов на общем фоне переутомления. Почему комики в новых пьесах не вылезают из крахмального белья? Видимо, они играют богатых, а богатые должны выглядеть идиотами. Почему спрос на резонеров увеличился вдесятеро? Потому что уровень пьес сознательно понижался, шло запланированное оглушение публики, все объяснялось, причем на самом примитивном уровне. Почему любовников почти не осталось? Потому что носители мужского начала — самостоятельные, независимые, добывающиеся своего герои казались несовременными теперь, когда личная жизнь стала неважна по сравнению с политической злобой дня. Поэтому такие персонажи должны были молчать, в сюжете им делать нечего, кроме как гибнуть.

### **ИЗГНАННИКИ И ИЗНАСИЛОВАННЫЕ**

В королевстве неладно: в праздничную ночь в театре, пока все пили и танцевали, на чердаке повесился актер:

*Через день из двухлетнего изгнания вернулся поседевший человек, которому наш театр был обязан двумя десятилетиями славы. Знаменитый изгнанник пришел в час, когда театр пустует, и обошел его снизу доверху один и попросил сторожа показать ему место на чердаке, где повесился актёр. (Бромлей 1927: 39)*

Это, конечно, Станиславский, вернувшийся из затяжного европейского турне, во время которого часть труппы откололась и решила не возвращаться в Россию. Во втором МХТ действительно имело место самоубийство актера — это случилось в 1924 г., об этом пишет в своих воспоминаниях А. Дикий.

Другой узнаваемый театральный портрет напоминает Михоэлса:

*Небольшого роста седой человек с тяжелыми веками мудреца и широкой челюстью властелина. Он проходит замедленным шагом по театру сверху донизу, обходит кругом коридоры всех ярусов, медленно и зевает безнадежным седым зевком тигра. Он волочит свою умершую от боли страсть к театру, который создан им единолично, и он ни с кем не хочет встречаться. (Бромлей 1927: 72)*

У Бромлей этот персонаж не привязан к описываемому театру. Михоэлс пострадал оттого что «его» театр, в котором он работал с самого начала, — Государственный Еврейский Камерный театр под управлением Алексея Грановского — был в то время на грани закрытия после того, как в 1926 Грановский решил во время гастролей театра остаться в Германии. Театр же вернулся, но в нем начались мучительные проблемы.

Великие режиссеры России — «царственные звери» — безжалостно укрощались. Они попали в смертельный переплет, за самую возможность продолжать работу в театре надо было платить официальной ложью. Несомненно следующий пассаж написан о Станиславском:

*В те дни даже великие люди лгали подобно львам, недавно пойманым в пустыне, которых укротитель индус учил молиться по-немецки. Помню, как огромные пасти, желтые с сединой, гремя воем возмущения, молитвенно и разъяренно поднимались к потолку цирка и круглые когтистые черные ладони зверей соединялись в благочестивую и страшную позу. (Бромлей 1927: 46)*

Не зря Бромлей уподобляет новую, требуемую ложь — исповеданию новой религии, которая не может не возмущать несчастных с изнасилованной, раздвоенной душой. Это цирковое сравнение напоминает и об инквизиции, и о евреях, под угрозой смерти переходивших в христианство, так называемых «анусим» — буквально «изнасилованных».

Ослабевшие сдавались и принимали новую религию искренне, так исцеляясь от внутреннего раскола.

*Таков был наш знаменитый изгнанник. Он возвратился мудрым, прокричавшим свой голос — он мог уже только шептать, — седым дряхлым тигром; и, представьте, он тихо полюбил современность, безнадежно, старчески. И многие тогда тихо ее полюбили, обольщенные слабостью своих сердец, изнеможенных тысячью лишений. (Бромлей 1927: 46–47)*

Так описывает духовную гибель старшего поколения Бромлей в повести, вышедшей одновременно с «Завистью» Олеси.

Но вот еще один вариант актерской судьбы. С виду описывается актер старой школы: «Гастроль сегодня. Этот у нас, который валяет Шекспира без дураков по всей Эсесерии. Стар, потрохов никаких, и мирно, как труп, сквернословит на все буквы». Правда, играет

он великолепно: «А старый орел, ее возлюбленный Гамлет, с гениально перекошенным лицом, отвечает ей столь сухо и отрывисто, с таким блистанием страстного цинизма в огромных глазах, что становится жарко» (Бромлей 1927: 7).

Кому адресован этот портрет? «Гамлет» в книге 1927 года для тогдашнего читателя означал прежде всего постановку 1925 г. в МХАТ-2 (режиссер В.Смышляев). О великолепной игре Михаила Чехова писали все. «Огромные глаза» и «перекошенное лицо», о которых пишет Бромлей, запечатлены на снимках Чехова в этой роли. Почему Бромлей понадобилось делать великого актера, человека средних лет, в этой роли старым, малокультурным развратником? Возможно, ключ здесь — слово «без дураков». Оно тоже означает здесь «дореформенный» театр, то есть театр не режиссерский, не создающий ансамбля, а театр, в котором важен только один актер, театр гастролеров. Именно таковы будут претензии Бромлей к Михаилу Чехову во время конфликта 1928 года, когда она обвинит его в самовластии — в том, что театр, созданный Сулержицким как ансамбль единомышленников, перестал под его руководством существовать как единое целое. Поэтому и моральный уровень этого Гамлета напоминает об актере старого образца, отсюда и его непотребное поведение, и боязнь актрис с высшим образованием.

### **ДУХОВНАЯ ЖАЖДА**

Автор точно указывает на причины новейшего упадка нравов: это отмена старых ценностей, и самая болезненная из всех — отмена Бога. Но искусство должно восхищаться, оно затрудняется в поисках новых кумиров:

*Дайте же нам чем-нибудь восхищаться. Вожди? Но у них такая приватная наружность. Комсомол? Простите. Через тысячу лет, когда он станет легендой. Не раньше. Эти дебютанты требуют слишком большого кредита.*

*И вот возвышенные души кидаются от одного предмета к другому, ища что бы их восхитило, чтобы создать, например, спектакль с хорошим, честным апофеозом. Без апофеозов искусство не цветет. И вот они мчатся, ловя превратные идеи, а за ними старательным галопом летят дозорные и рвут им пятки.*

*(Бромлей 1927: 47)*

Отсюда потеря всех ориентиров, подчинение и порабощение искусства:

*Как перепутались голоса на нашей голубятне! Все стали дроздами и попугаями. Где птичья гордость! Мы прыгаем на привязи и повторяем заученные вокабулы, прыгаем как игрушечные пуделя, надуваемые резиновым клистирчиком. (Бромлей 1927: 47)*

## **ПОСЛЕДНИЙ ПОЭТ**

Бромлей принадлежит прелестный по тонкости диагноз такого экстравагантного театрального поведения, какое являл миру Всеволод Мейерхольд:

*Между тем таланты не иссякают, между тем население требует зрелищ, дозволенных, но с перцем и пламенем; крайности необходимы; спрос на абсурды невероятный.*

*И вот один из старых режиссеров, Елизарий Пират, берет на себя истребление человеческого театра. Во всех переулках Москвы возникают «дома зрелищ» под флагом старого Пирата. На сцене этих театров играют куклы, животные, предметы обихода, достигнута предельная материальность. Освещение разрешается только дневное и полуденное, ибо раннее утро, туман и вечер кажутся подозрительными. Синий свет изгнан; под подозрение взяты звезды, луна, облака; природа допускается только съедобная или строительная.*

*Со всех сторон были неоднократные попытки обуздать безумца, ибо движущийся паноптикум его спектаклей производил бесовское впечатление. Наконец он получает предписание ввести на сцену человека, как неизбежный элемент социальных систем. Тогда он собирает кучу людей, никогда не игравших, но имеющих подобно ему профиля хищных рыб, и, обучив их своему делу, заставляет двигаться и произносить тексты пьес с расстановкой слов справа налево, или слева направо, но в последнем случае знаки препинания исполняются наоборот. Многие остались довольны. Благость намерений казалась несомненна. Я утверждаю, что так оно и было в действительности. Кое-кто подозревал его в неумеренном честолюбии, другие — в чрезмерной насмешливости, третьи предсказывали ему преждевременное слабоумие. Между тем он был только поэтом, и он обманул всех, ибо женился и решил временно отдохнуть. Центральный театр переделали в мюзик-холл с пеннием, танцами и гирляндами незабудок. К этому времени публика повеселела; продолжительность браков увеличилась вчетверо; все стали ценить правильность пищеварения и взаимность удовольствий.*



*Но замечательный человек еще раз обманул людей, и одну из генеральных в его театре я описываю ниже.*

*Таковы были великие поэты того времени... (Бромлей 1927: 48–49)*

Здесь имеется в виду в первом случае — раннеревOLUTIONный этап новаций Мейерхольда, запечатленный, например, в спектакле «Земля дыбом», посвященном Красной Армии и Троцкому, где по залу проезжали грузовики, мотоциклы и велосипеды, а на сцене действовали настоящие воинские отряды, в настоящем обмундировании с ружьями, пулеметами, прожекторами и даже мелкокалиберными пушками. Во втором случае описана новейшая, конструктивистская метаморфоза Мейерхольда, поданная в этом отрывке как еще один «обман» неутомимого новатора. Ниже у Бромлей дан эпизод генеральной репетиции в театре имени Елизария Пирата, где режиссер восхитительно играет с условностью:

*Занавес. Первое: на тросах под красной падугой актеры висели на стульях. У одного выпало стремя, и он болтал в воздухе правой ногой, теряя равновесие. Зал завопил. Дали занавес.*

*Шорох, смех, чудовище зашевелилось, издавая подобие веселой икоты: «Повесили актеров до спектакля». «Виси за те же деньги». Хохот.*

*На просцениум выходит кособокий человек и в полутьме со стоном произносит нечто неслышное. Из ложи звучит холодный возглас Елизария Пирата: «Свет в зал!». — «Митя же!» — говорит кособокий, содрогаясь, его осветили. Я присутствую при казни:*

*у кособокого лица смерти; он потер руки, завернувшись спиралью: «Вследствие». — «Ясно, что вследствие» — отвечают из зала. Я леденю. «Вследствие технической неисправности первая часть интермедии отменяется».*

*Гром аплодисментов.*

*Резко, рывком, гремя музыкальной рулеткой, развернулся занавес и ударил в порталы, порталы грянули медно. Зал охнул, холодея. «Музыкальный занавес» — захлебнулся кто-то; ниспал ряд звучащих колонн и ударил в металл половиц. И среди звона и сияния двое красно-черных гигантов скрестили мечи, и мечи запели!*

*Поднялся треск аплодисментов.*

*Я тряслась, теряя рассудок. (Бромлей 1927: 62–63)*

## **НЕДРУЖЕЛЮБИЕ**

Бромлей, по всей очевидности, в театре не слишком любили. Она была второстепенная характерная актриса — но при этом жена одного из двух главных режиссеров, сама режиссер (ее первой постановкой была пьеса д'Аннунцио «Дочь Иорио», 1919) — и то, и другое давало достаточный повод для недобрых чувств. Ее литературное творчество внушало в театре уважение, пока виделось как пройденный еще до вступления в Студию этап. Но стоило ей заинтересоваться драматургией, как от нейтральности коллег не осталось и следа. Вот ее насмешливый портрет в мемуарах С. Гиацинтовой:

Новое время требовало новой драматургии. Только этим, мне кажется, можно объяснить острый интерес, проявленный Вахтанговым к пьесе «Михаил Архангел», сочиненной Надеждой Бромлей.

Это была женщина сложная и странная. Действительно умная, одаренная, она самой себе представлялась достойной мировой славы, — вероятно, поэтому относилась к окружающим спесиво и часто недоброжелательно. Внешне эффектная, в жизни и на сцене настоящая *grand-dame*, она вела себя как избалованное дитя, манерничала. Об одном актере она говорила, что любит его как «женщина, актриса и ребенок» — ей казалось, что именно такой сплав она являет изумленному миру. Была она остроумна и легко сочиняла смешные поэмы. И даже напечатала стилизованный под восемнадцатый век эпистолярный роман, казавшийся мне интересным в ту пору. <...> У Нади было множество маленьких пудрениц, — глядя в их зеркальца, она не скрывала удовольствия от собственной красоты. Все бы ничего, но, не зная сомнений, Бромлей принялась писать для театра — и это было ужасно. Естественно, Сушкевичу «Архангел Михаил» нравился. Но никогда не пойму, чем эта туманная, вычурная, путаная пьеса в стихах взволновала Вахтангова и даже Луначарского (Гиацинтова 1989: 206–207).

Мемуаристка подчеркивает, что восстали против пьесы Бромлей актеры студии: «После нескольких просмотров вся Студия восстала против «Архангела», его так и не показали публике». Но на самом деле пьесу видела вся Москва, на многих генеральных, а публике в конце концов ее запретили показывать не из-за бунта актеров, а потому что так решили театральные власти. Из-за пьесы

Гиацинтова навсегда поссорилась с Бромлей: «Вовлеченная товарищами в бурю студийных страстей вокруг “Михаила Архангела”, я зачем-то сама послала письмо Бромлей, лишившее меня ее расположения на всю жизнь: свойственные Наде и ум и юмор покидали ее при малейшей критике (Гиацинтова 1989: 208). Также трудно понять, почему Гиацинтова упоминает лишь одну ее зрелую новеллу — «Отрывки из писем» — из полутора десятков вещей.

Бромлей описала вахтанговский период своей жизни в неопубликованной повести «История одного рояля», которая до сих пор не найдена. Конфликты середины 1920-х отразились в «Птичьем королевстве». Период, изображенный в повести, назван — это 1924 г., год возвращения Студии и превращения ее в самостоятельный театр.

### **ПРОТОТИПЫ?**

Сюжет «Птичьего королевства» построен на соперничестве в некоем московском театре за ведущую женскую роль в современной пьесе. Героиня, наделенная рядом автобиографических черт, ненавидит жену директора, миленькую, женственную и вялую актрису Крахт, сама становится любовницей директора и получает роль, но Крахт удаётся простудить ее и сорвать ей премьеру.

Руководящая чета в повести, на наш взгляд, соотносится с Софьей Гиацинтовой и Иваном Берсеневым. В 1924 г. у Гиацинтовой возник роман с женатым Берсеневым, в результате которого они соединились. В Берсеневе обнаружился талант администратора, и он стал замом Чехова по административной работе. Вполне вероятно, что и техника увода начальственного возлюбленного

в повести подсказана происходившим у всех на глазах романом Гиацинтовой. Как и у бромлеевской Крахт, у Гиацинтовой не было раскованной смелости игры, напротив, она была склонна к мягкой растушевке роли. Наоборот, героиня Бромлей Катя сопоставима с самой Бромлей, высокой и тонкой: локти у нее как белые мечи, в ее телосложении вся революция, голос львиный, и играет она так, чтобы ничего не оставалось впрок. Любопытно, что это противопоставление двух женских типов сходно с расстановкой сил в рассказе Толстого «Гадюка» (1926).

#### «БЕЗГРЕШНОЕ СЛАДОСТРАСТИЕ РЕЧИ»

Футуристическая родословная Бромлей и в конце 20-х сказывается в той свободе, которой она относится к языковой норме, и во вкусе к «самовитому» слову, речевому абсурду, просто зауми, которую она протаскивает под сурдинку реалистической мотивировки: «Покрась уши», — советует героиня «Птичьего королевства» своей сопернице — «не выходи на сцену с мертвым ухом» (Бромлей 1927: 9) — почти «Будьте добры, причешите мне уши» Маяковского. Влюбленный в героиню директор театра «однажды заныл от невозможной тоски и сказал тонким голосом: “Лапшоничка, тюрька, карасик”. <...> В другой раз он произнес: “Ах ты, мой чигалдуй, кубастик”» (Бромлей 1927: 57–58).

Наслаждение словом, вкус к звуку слова доходит у Бромлей иногда до гениальности:

*Это было в т е а т р е. В каком слове есть еще эта ea — ea. Ураганная легкость этих “ea” — она сделала меня безумной, и топот этих двух т — театр — они мне вытоптали сердце. Тело этих*

*двух т тяжело — это тело толпы. Страх, смотр, смерть, вот финальный звук слова т е а т р, жестокого, нечеловеческого слова. (Бромлей 1927: 73)*

«Птичье королевство» было самой успешной из прозаических вещей Бромлей. В следующем году повесть была переиздана массовым тиражом в библиотеке «Огонька». Удивительным образом, рецензент «Красной нови», подписавшийся «Михаил Павлов» оценил повесть «Птичье королевство» с ее пронзительными и точными наблюдениями крайне низко: «Ведь человека тут не видеть, есть только всячески кривляющаяся и любующаяся собой кукла. Современный читатель столько сам пережил большого, настоящего горя и восторга, что заниматься всей этой дамской истерикой ему просто некогда и неинтересно» (Павлов 1927: 242–243).

Бромлей опубликовала еще один прозаический сборник, «Потомок Гаргантюа» (1930), на который пресса не откликнулась, и больше не публиковала ничего, кроме театральных рецензий и разборов в толстых театральных журналах. Добровольный уход из литературы повел к полному забвению ее как прозаика. В целом ее участь выглядит парадоксальным сочетанием житейской удачи и творческого провала. Выйдя из игры и избежав гонений, она не нуждалась в реабилитации и потому не была удостоена литературного воскрешения, не вполне справедливо, как кажется нам сегодня. ♡

## Литература

*Актеры и режиссеры*, 1928: М.: Современные проблемы.

БРОМЛЕЙ, Н. Н., 1927: Птичье королевство // *Исповедь  
неразумных*. М.: Круг.

ГИАЦИНТОВА, С. В., 1989: *С памятью наедине* / Лит. запись Н. Э.

Альтман, предисл. С. В. Образцова, послесл. К. Л. Рудницкого.  
2-е изд. М.: Искусство.

ПАВЛОВ, М., 1927: Н. Бромлей. *Исповедь неразумных*. Рассказы.

Артель писателей «Круг». 1927 г. 274 стр. // *Красная новь*.  
№11. 242–243.

## Resume

Nadezhda Nikolaevna Bromley (1884–1966) was a participant in several literary eras. In the early 1910s, she entered the circle of Elena Guro and published a book of poems and poetry *Pathos* in the spirit of the nascent Petersburg futurism. In 1922, due to the death of Vakhtangov, her mystical tragic farce *Archangel Michael* was prepared but never staged at the 1st Studio of the Moscow Art Theater, — which did not prevent all theatrical Moscow from seeing it at dress rehearsals. Her mature prose, published in the 1927–1930s, did not receive critical approval, and Bromley did not publish anything else. Nevertheless, her prose is characterized by high intellectualism, brutal wit, uncompromising judgment, broad cultural horizons and innovative language.


This article examines Bromley’s story about the theater *Bird Kingdom* (1927), a kind of “theatrical novel”. It describes the life of the theater (very similar to the Moscow Art Theater II, where Bromley played), seen through the eyes of an actress: the troupe, the love triangle, the rivalry for the role, the relationship with the playwright, etc., — all projected onto the early Soviet political and cultural atmosphere. Many characters in the story are easily recognizable, especially historical figures: although their names are not named, Stanislavsky, Meyerhold, Mikhail Chekhov and Mikhoels stand behind the verbal portraits. Bulgakov is guessed in the portrait of a playwright writing a play about Christ.

Some thematic blocks in Bromley’s story seem to predict Bulgakov’s *Theatrical Novel*, for example, a passage about the mythical past of the theater. There is also a scene that may point to one of the sources of *The Master and Margarita* — this is a description of a “session of black and white magic,” going back, as I was able to show, to a real stage number in 1922.



## **Helena Tolstoy**

*Helena Tolstoy lives in Israel. She is an Emerita of the Hebrew University, specializing in 19th and 20th century Russian prose, author of monographs on Leo Tolstoy and Ivan Turgenev (2017), Anton Chekhov (2003), Aleksei Tolstoy (2006, 2013), Akim Volynsky (2013, the English version 2017), and works on 20th century Russian prose and theatre. Her monograph on Nadezhda Bromley is to appear soon.*



**Елка у Введенского:  
между Постышевым  
и «НЕВИДИМЫМ БОГОМ»**  
Vvedensky's Christmas  
Tree: between Postyshev  
and the “invisible God”

В статье анализируются различные уровни интерпретации образа рождественской елки в абсурдистской пьесе Александра Введенского. На уровне политической интерпретации Введенский осуществляет деконструкцию культа елки, которая в 1935 году была реабилитирована в статье советского политика Петра Постышева как корректный атрибут новогоднего праздника. На философском уровне поэт рассматривает рождественскую елку в рамках специфической концепции времени, которую развивали он и другие обериуты.

АЛЕКСАНДР ВВЕДЕНСКИЙ,  
РОЖДЕСТВЕНСКАЯ ЕЛКА, ОБЕРИУТЫ,  
ПОЛИТИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ, ВРЕМЯ

The article analyzes various levels of interpretation of the image of the Christmas tree in the absurdist play by Alexander Vvedensky. At the level of political interpretation Vvedensky deconstructs the cult of the Christmas tree, which in 1935 was rehabilitated in an article by Soviet politician Pyotr Postyshev as a correct attribute of the New Year holiday. At the philosophical level the poet considers the Christmas tree within the framework of a specific concept of time which he and other oberiuts developed.

ALEXANDER VVEDENSKY, THE  
CHRISTMAS TREE, THE OBERIUTS,  
THE POLITICAL CONTEXT, TIME

Пьеса Александра Введенского «Елка у Ивановых» (1938) открыта для широкого спектра интерпретаций и привлечения различных контекстов (см. статьи В. Вестстейна, И. Лоцилова, Р. Гейро, Е. Серебряковой в сборнике – Ичин, Кудрявцев 2006: 292–300, 301–331, 332–343, 344–362). Одна из ее особенностей – броский параллелизм событий, развертывающих различные сюжетные линии, но происходящих с подчеркнутой одновременностью.

Пьеса разделена на четыре действия и девять картин (в первом действии – картины с 1-ой по 3-ю, во втором – с 4-ой по 6-ую, в третьем – 7-ая и 8-ая, в четвертом – 9-ая), и ремарки ко всем девяти картинам включают точное указание времени, которое показывают часы «слева от двери» (каждый раз повторяется конструкция «на часах столько-то часов», казалось бы, тавтологическая, однако на самом деле семантически сталкивающая «часы»-прибор и «часы»-время). Хронологическая дотошность Введенского несколько противоречит устойчивому представлению о том, что для сюжета экспериментальных пьес такого рода («анти-сюжет», по терминологии американского киноведа Роберта Макки) характерно скорее «нелинейное время» (Макки 2008: 54). Ж.-Ф. Жаккар справедливо пишет: «<...> в мире индетерминизма время не существует... или плохо существует. <...> Проблема не чужда и театру. В “Лысой певичке” часы показывают абсолютно фантастическое время <...>» (Жаккар 1995: 220). Действительно, в пьесе абсурдиста Эжена Ионеско (премьера 1950 г.), которую, кстати, Михаил Мейлах сопоставляет с «Елкой у Ивановых» (Введенский 1993: 39), первая ремарка информирует: «Английские настенные часы бьют по-английски семнадцать раз», а первая же реплика персонажа это экстравагантное утверждение столь же экстравагантно отражает: «О, девять часов» (Ионеско 1991: 23). Но в пьесе Введенского правдоподобная временная точность столь

навязчива, что, в свою очередь, превращается в авангардистский прием, акцентирующий неожиданные смысловые соположения.

Следя за часами, легко установить, что в «9 часов вечера» (Введенский 1993: 47; далее страницы указываются в тексте статьи), в сочельник в квартире Ивановых(-Пузыревых) нянька их детей «хватает топор» (49) и отрубает голову «девочке 32 лет» – Соне Островой (первая картина I действия), а в «те же 9 часов вечера» (50) в лесу жених няньки лесоруб Федор «плавно рубит елку для елки в семействе Пузыревых» (50; вторая картина I действия). Тавтологическое сочетание «елка для елки», как и «часы на часах», снова отнюдь не тавтологично: первая «елка» – дерево, но вторая «елка» – обозначение праздника Рождества, в ожидании которого нянька с лесорубом орудуют топорами.

В третьей картине I действия («2 часа ночи», 52) тело зарубленной «девочки» и елка, срубленная параллельно с убийством, оказываются уже в общем пространстве – в квартире Ивановых-Пузыревых. Вначале «в гробу плашмя лежит Соня Острова. Она обескровлена. Ее отрубленная голова лежит на подушке, приложенная к своему бывшему телу» (52). Позднее («3 часа ночи»): «Дверь открывается нараспашку. Входит Пузырев-отец. За ним Федор. За ним лесорубы. Они вносят елку. Видят гроб, и все снимают шапки. Кроме елки, у которой нет шапки и которая в этом ничего не понимает» (54). Пузырев сообщает горестное известие, а лесоруб Федор – радостное: «Вы нам сообщаете горе. А мы вам радость приносим. Вот елку принесли» (54).

Гипотетически связь сюжета с рождественской елкой может толковаться как выражение своего рода пассаизма, ностальгии по быломu. В ремарке к последней картине автор скрупулезно отмечает: «Картина девятая, как и все предыдущие, изображает события,

которые происходили за шесть лет до моего рождения или за сорок лет до нас» (62). «Мы» – 1938 год, «мое рождение» – 1904 год, «за шесть лет до моего рождения или за сорок лет до нас» – 1898 год. Причем, «елка» функционирует как атрибут не религиозного праздника, а интеллигентского дореволюционного быта: «Завтра во многих русских и еврейских семействах будут елки» (50).

Если следовать логике пассаизма, то в «Елке у Ивановых» реализовывается грустная оппозиция: «до нас» + праздник Рождества / «мы» + ужасное советское настоящее, что напоминает, например, легендарную постановку 1926 г. «Дней Турбиных» М.А. Булгакова на сцене МХАТ'а.

В 1926 г. ликвидация рождественских елок была как раз актуальным лозунгом. Авангардист В.В. Маяковский декларировал в стихотворении «Рождественские пожелания и подарки» («Красная газета» (вечерний выпуск), 24 декабря 1926; а также: «Известия», 25 декабря 1926):

*Почему я с елками пристал?*

*Мой ответ*

*недолог:*

*ничего*

*из-за сомнительного рождества Христа*

*миллионы истреблять*

*рожденных елок.*

*Формулирую, все вопросы разбив*

*(отцепись, сомненья клещ!):*

*Христос – миф,*

*а елка –*

*вещь. (Маяковский 1958: 184)*

Напротив, в IV действии «Дней Турбиных» – после пережитых злоключений и катастроф, в «крещенский сочельник 1919 года», в момент вступления Красной армии в Киев – уцелевшие персонажи трогательно наряжают свою, так сказать, «белогвардейскую» елку: «Хотел бы я видеть человека, который бы сказал, что елка некрасива! Ах, Елена Васильевна, если бы вы знали!.. Елка напоминает мне невозвратные дни моего детства в Житомире... Огни... Елочка зеленая... (Пауза.) Впрочем, здесь мне лучше, гораздо лучше, чем в детстве. Вот отсюда я никуда бы не ушел... Так бы просидел весь век под елкой у ваших ног и никуда бы не ушел...» (Булгаков 2002: 501–502). Чтобы мотивировать принципиальное для него сценическое присутствие елки в советской Москве, Булгаков даже специально исправил текст: «Раздвинул сроки. Важно было использовать елку в последнем действии» (Булгаков 2002: 728).

В гипотетической перспективе пассаеизма любопытно, что «за сорок лет до нас» – в 1898 г. – также открылся Московский художественный театр, прочно ассоциирующийся с А.П. Чеховым, а ведь «Ивановы» (с ударением на второй слог) – чеховская фамилия. Более того, в ранней юмореске Чехова «Теща-адвокат» (1883) фигурирует молодожен Мишель Пузырев, убежденный, что молодая жена мечтает о полезной деятельности, в то время как она мечтает о журфиксах и светских развлечениях (Чехов 1975: 118–120).

Однако сюжетное соположение рождественской елки с кровавым убийством ставит под сомнение устойчивость уютного быта и всю «ностальгическую» гипотезу: символично, что в перечне действующих лиц помянут «Гробовщик» (47), который, как подчеркивает Мейлах, «не появляется вовсе (хотя гроб есть)» (Введенский 1993: 39).

В 1931 г. арестованный Введенский свидетельствовал на допросе: «Как человека, который принципиально не читает газет, я информировал Хармса о политических событиях» (Сажин 2000: 539; см. также о Хармсе и советской прессе – Одесский 2006). Сам Введенский «читает газеты», и он – в курсе советской злобы дня.

В том же 1931 г. в журнале «Чиж» детский поэт Введенский напечатал стихотворение о елке, созвучное скорее не Булгакову, а Маяковскому:

*Не позволим мы рубить  
молодую елку,  
не дадим леса губить,  
истреблять без толку.  
Только тот, кто друг попов,  
елку праздновать готов.  
Мы с тобой – враги попам,  
рождества не надо нам. (Введенский 1931)*

Разумеется, нельзя исключить здесь простое воспроизведение пропагандистских топосов. Но симптоматично, что Е.В. Душечкина, анализируя «елочный» текст Введенского, вычленяет и антирелигиозное, и экологическое его послание: «Так в новых условиях в очередной раз на повестку дня в связи с елкой был вынесен вопрос защиты лесов. Но вместо того, чтобы создать пригородные плантации по выращиванию елок (что на Западе было предпринято еще в середине XIX в.), партийные органы и учреждения советской власти предпочли борьбу с елкой, которая приравнивалась к борьбе за сохранность леса как государственного достояния» (Душечкина 2002: 272).



Наконец, в СССР между мхатовской елкой 1926 г. и «Елкой у Ивановых» пролегло резонансное нововведение государственного масштаба: 28 декабря 1935 г. газета «Правда» опубликовала заметку влиятельного П.П. Постышева – «Давайте организуем к новому году детям хорошую елку!» Заметка стала установочной. По выражению Е.В. Душечкиной, состоялась «реабилитация» елки (попутно трансформировавшейся из рождественской в новогоднюю): уже 29 декабря руководитель сталинского комсомола А.В. Косарев призвал комсомольцев и пионеров организовывать елки в школах, клубах, детских домах, с родителями и шефами, и т. д. (Душечкина 2002: 275–282) Юлия Валиева (рассматривая пьесу Введенского на фоне его публиковавшихся текстов для детей) пришла к выводу, что «Елка у Ивановых» – «это пародия на советский праздник с фигурой идущего в светлое будущее лесоруба, маскарадом – выходом зверей – жирафа, волка, льва и поросенка [имеется в виду лесная сцена во второй картине – М.О.] под музыку, имитирующую ход часов», а также игра с обусловленным Большим террором «под-текстом, вводимым сценами суда и сумасшедшего дома, мотивами грехопадения, веры и смертной казни», вплоть до бухаринского процесса марта 1938 г., в результате которого был расстрелян «Иванов – нарком лесной промышленности (лесорубы относились к его ведомству, они же обеспечивали страну елками в 1938 году)» (Валиева 2009: 396).

Так что – с учетом «правдинского» официоза – тоска по елке, выраженная в тексте, который написан всерьез, предстала бы пошловато-благонамеренной. Да и дореволюционный рождественский уют обрел ностальгическую привлекательность во многом благодаря отменившей его революции. А.А. Блок в статье «Безвременье» (1906 г.) – на пике той литературы, которую завершили

обериуты – жутковато вскрыл «токсичность» праздничной елки (с аллюзиями на Ф.М. Достоевского и Л.Н. Андреева): «Праздник Рождества был светел в русских семьях, как елочные свечки, и чист, как смола. На первом плане было большое зеленое дерево и веселые дети; даже взрослые, не умудренные весельем, меньше сучали, ютясь около стен. И все плясало – и дети, и догорающие огоньки свечек. <...> Так. Но и Достоевский уже предчувствовал иное: затыкая уши, торопясь закрыться руками в ужасе от того, что можно услышать и увидеть, он все-таки слышал быструю крадущуюся поступь и видел липкое и отвратительное серое животное. <...> Все окуталось смрадной паутиной; и тогда стало ясно, как из добрых и чистых нравов русской семьи выросла необъятная серая паучиха скуки» (Блок 2003: 21). У Блока в этом кошмарном видении присутствует даже сладострастная «девочка-подросток»: «Передо мною картина: на ней изображена только девочка-подросток, стоящая в позе, описанной Андреевым. Она перегнулась, и, значит, лицо ее рисуется в форме треугольника, вершиной обращенного вниз; она смеется; значит, под щелками смеющихся глаз ее легли морщинки, чуждые лицу, точно старческие морщинки около молодых глаз; и руки ее прижаты к груди, точно она придерживает ими тонкую кисею, под которой очнулось мутное, уже не девическое тело. Это напоминает свидригайловский сон о девочке в цветах, безумные врубелевские портреты женщин в белом с треугольными головами. Но это – одна и та же жирная паучиха тклет паутину сладострастия» (Блок 2003: 23).

Соответственно, возможность солидарной аллюзии автора «Елки у Ивановых» на собственное экологическое стихотворение 1931 г. и логика авангардистского бунта позволяют увидеть в дереве, которое срубил лесоруб Федор, не атрибут утраченного уютного быта,

а жертву, необходимо соотносимую с зарубленной Соней Островой. И закономерно, что в самом начале пьесы – в ремарке к первой картине – приготовления к празднику сопровождаются истреблением птиц и животных: «Под сочельник дети купаются. Стоит и комод. Справа от двери повара режут кур и режут поросят» (47).

В финале пьесы «елка»-дерево выполнила свою ритуальную миссию, чтобы «елка» как семейный рождественский праздник состоялась; параллельно – вслед за зарубленной Соней – и родители, и дети Ивановы-Пузыревы лишились жизни. Это математически точно отвечает двум репликам, принадлежащим «годовалому мальчику Пете Перову» (который пока не умеет говорить, а потому причастен тайнам высшего порядка). В его открывающей пьесу реплике, казалось бы, присутствует наивное беспокойство: «Будет елка? Будет. А вдруг не будет. Вдруг я умру» (47), а в другой реплике из той же картины – неприятная рождественская зарисовка: «Один я буду сидеть на руках у всех гостей по очереди с видом важным и глупым, как будто ничего не понимая. Я и невидимый Бог» (48). Оказывается, так и произойдет: елка-праздник будет, а елки-дерева не будет и Пети тоже не будет, но – по причине исчезновения всего живого – будет «невидимый Бог».

Итак, событие «елки» завершено. «Конец девятой картины, а вместе с ней и действия, а вместе с ней и всей пьесы» (67); часы показывают «7 часов вечера» в Рождество (67) – сутки спустя после двойного убийства: Сони и елки. Как пишет Мейлах, в «Елке у Ивановых» «действующие лица не суть индивидуальности в настоящем смысле слова – реальна, кажется, только смерть, всех их уносящая в финале пьесы» (Введенский 1993: 41). Сюжет получает абсолютное завершение постольку, поскольку в обернутской системе Введенского «смерть есть остановка времени» (Введенский 1993: 79). ♡

## Литература

- БЛОК, АЛЕКСАНДР, 2003: *Полное собрание сочинений и писем*. Т. 7: Проза (1903–1907). Отв. редактор Д.М. Магомедова. Москва: Наука.
- БУЛГАКОВ, МИХАИЛ, 2002: *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 2. Сост., коммент. В.И. Лосев. Москва: Азбука-классика.
- ВАЛИЕВА, ЮЛИЯ, 2009: *Наступит ли самый счастливый день А. Введенский: от елки... до лета. Авангард и идеология: русские примеры*. Сост. К. Ичин. Белград: Белградский университет. 383–398.
- ВВЕДЕНСКИЙ, АЛЕКСАНДР, 1931: Не позволим! *Чиж* 12, 6.
- ВВЕДЕНСКИЙ, АЛЕКСАНДР, 1993: *Полное собрание произведений*. В 2 т. Т. 2: Произведения 1938–1941. Сост., подг. текста М. Мейлах, В. Эрль. Москва: Гилея.
- ДУШЕЧКИНА, ЕЛЕНА, 2002: *Русская елка. История, мифология, литература*. Санкт-Петербург: Норинт.
- ИОНЕСКО, ЭЖЕН, 1991. *Лысая певица. Театр парадокса*. Сост. И. Дюшен. Москва: Искусство. 22–52.
- ИЧИН, КОРНЕЛИЯ; КУДРЯВЦЕВ, СЕРГЕЙ (СОСТАВИТЕЛИ), 2006: *Поэт Александр Введенский. Сборник материалов*. Сост. Корнелия Ичин, Сергей Кудрявцев. Белград; Москва: Гилея.
- ЖАККАР, ЖАН-ФИЛИПП, 1995: *Даниил Хармс и конец русского авангарда*. Санкт-Петербург: Академический проект.
- МАККИ, РОБЕРТ, 2008: *История на миллион долларов. Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только*. Москва: Альпина нон-фикшн.
- МАЯКОВСКИЙ, ВЛАДИМИР, 1958: *Полное собрание сочинений*. В 13 т. Т. 7. Подг. текста и прим. В.В. Тимофеева. Москва: ГИХЛ.

- ОДЕССКИЙ, МИХАИЛ, 2006: Абсурдизм Даниила Хармса  
в политико-судебном контексте. *Russian Literature LX* (III/  
IV). 441-449.
- САЖИН, ВАЛЕРИЙ (СОСТАВИТЕЛЬ), 2000: «...Сборище друзей,  
оставленных судьбою»: А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин,  
Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах  
и исследованиях. В 2 т. Т. 2. Сост. В.Н. Сажин. Москва: Ладомир.
- ЧЕХОВ, АНТОН, 1975: *Полное собрание сочинений и писем*. В 30 т.  
Т. 2. Москва: Наука.


## Povzetek

V razpravi analiziramo različne ravni interpretacije podobe božične jelke v absurdni drami Aleksandra Vvedenskega. Na ravni politične interpretacije Vvedenski udejanji dekonstrukcijo kulta jelke, ki je bila leta 1935 v članku sovjetskega politike Petra Postiševa rehabilitirana kot korekten atribut praznovanja novega leta. Hkrati na filozofski ravni pesnik jelko obravnava v okviru specifičnega koncepta časa, ki ga je razvijal skupaj z drugimi člani skupine OBERIU.

## *Mikhail Odesskiy*

*Mikhail Odesskiy is Chair of Literary Criticism Department at the Russian State University for the Humanities (RGGU, Moscow). His edited books include Поэтика русской драмы. Последняя треть XVII – первая треть XVIII в. [Poetics of the Russian Drama. 17th – the first third of the 18th century. Moscow: RSUH, 2004; 2021], «Мимесис созерцания» и «мимесис со-участия» в истории русской драмы XVII–XXI вв. [Mimesis of co-reflection and mimesis of co-participation in the history of Russian drama of the XVII–XXI centuries. Moscow: Nestor-History, 2018].*





**Режиссерская работа,  
работа с актером и  
творческий процесс  
в «Коляда-театре»**

Director's Work, Work with  
an Actor and the Creative  
Process at the *Kolyada Theater*



В статье рассматривается методология режиссерской работы Николая Коляды в собственном театре, особенности его уникальных постановок, совмещающих в себя элементы реализма и острого гротеска, методология работы с актером, подход к оформлению роли, функция всех составляющих постановки: музыки, света, массовки, декорации. Работа с актером в «Коляда-театре» не связана с определенной актерской школой, это живой процесс поиска новых форм, опирающийся на творческое вдохновение, интуицию, включение детского в подсознании актера, свободу мысли и творческое разнообразие. Своими постановками Коляда пытается показать как меняется реальность, провоцирует зрителя, остроя самые разные явления жизни, искусства, литературы, культуры.

НИКОЛАЙ КОЛЯДА, ТЕАТР, РАБОТА  
С АКТЕРОМ, СЛОВО, РЕАЛИЗМ,  
ГРОТЕСК, СПЕКТАКЛЬ

The article is taking a look at methodology of director's work of Nikolay Kolyada in his own theater, features of his unique performances, which represent a mixture of elements of realism and expressive grotesque, methodology of work with actor, approach to creation of character, function of everything that makes a play: music, light, background actors, decorations. Work with actor at *Kolyada Theater* isn't associated with specific acting school, it's a lively process of search for new forms, which rely on creative inspiration, intuition, inclusion of infantile in actor's subconsciousness, freedom of opinion and artistic diversity. Kolyada is trying to show in his performances how to change the reality, provokes the viewer by defamiliarization of different appearances in life, art, literature, culture.

NIKOLAY KOLYADA, THEATRE,  
WORK WITH ACTOR, WORD,  
REALISM, GROTESQUE, PLAY

Театр в понимании Николая Коляды — живое существо, требующее постоянного внимания, любви и ежедневной преданности, это служение, которому надо отдаваться всем своим существом. В «Коляда-театре» нет времени для отдыха, поскольку репертуар постоянно пополняется новыми спектаклями, а сам Николай Коляда, будучи художественным руководителем и режиссером, старается наполнять свой театр интересными проектами (читками, презентациями кино – и режиссерских работ его учеников, проектами «Ночной театр», «Коляда-Радио» и т.п.). Репетиции не прекращаются никогда, ведь на сегодняшний день репертуар театра составляет 81 спектакль, включая детские представления. «Коляда — это фабрика событий. Он множит возможности, он создает колоссальную инфраструктуру творческого содействия» (Руднев 2018: 259). Коляда ставит свои пьесы, пьесы своих учеников и вечно популярную классику, которую переиначивает в постановках под современность, вызывая шок у публики. Посредством театра режиссер выводит общественные, человеческие феномены на новый уровень культурного осмысления. Свое отношение к театру он выразил через автобиографические монологи героя пьесы «Птица Феникс» Кеши. Сцена — это святое, театр видится Колядой как жизнь: «Миленькая моя, проклятая моя, миленькая моя, проклятая моя, любименькая моя, завтра тебя не будет, не станет, тебя сломают, миленькая моя, проклятая моя, любименькая моя, сценочка моя, деточка моя, любовь моя, радость моя, ничего, пусть ломают, пусть убивают, я знаю, ты как птица Феникс — ты на пепле возродишься, возродишься, проклятая моя, миленькая моя, проклятая моя, любименькая моя, солнышко моя, сценочка моя...» (Коляда: 2016: 135). Как писал М. Эпштейн, «искусство находится не в подражательных, а в дополнительных отношениях с действительностью,

возмещающая недостающее ей, восполняя до Целого» (Эпштейн 1988: 295). Контакт со зрителем, активная передача энергии в зрительный зал через игру актеров, яркий выбор музыкального сопровождения для каждого спектакля никогда не оставляет зрителей равнодушными. Стоит особо подчеркнуть, что в «Коляда-театре» существует только один режиссер, он же художественный руководитель театра, он же художник по свету, музыке и сценическому оформлению. Идеи для хореографии или подбор музыки рождаются у него мгновенно, в течение рабочего процесса. Этот творческий процесс в «Коляда-театре» можно сравнить с потоком, которым движет неутолимое вдохновение и любовь к театру, к сценическому искусству. Все это приводит к единственной практике театра, полностью подчиненного своему создателю и его воле.

В марте-апреле 2020 года Коляда впервые осуществил в своем театре режиссерский эксперимент, отдав сцену своим ученикам для постановок пьес молодых уральских драматургов (конечно, по выбору самого Коляды). Так в репертуаре театра появились спектакли «Мальчик мой» по пьесе Екатерины Гуземой и «Олеандр» по пьесе Марии Малухиной в постановке Антона Елисеева, «Край земли русской, конечная» по пьесе Анастасии Чернятьевой в постановке Ивана Федчишина (актера «Коляда-театра») и «Нефритка» по пьесе Сергея Ермолина в постановке Сергея Зырьянова. Как раз в тот период, когда из-за пандемии повсеместно театры приходили в упадок, Коляда настаивал на активной работе, дополняя репертуар новыми именами драматургов и режиссеров. Это был вызов для молодых режиссеров, и это очень важно, поскольку тут мы обнаруживаем желание мастера расширять мировоззрение и опыт молодых режиссеров, учащихся на его режиссерском курсе в Екатеринбургском государственном театральном институте.

1  
Слова Николая Коляды из прямого эфира «Театр на коленке» от 11.4.2020 г. [<https://www.youtube.com/watch?v=Sk4Ra99kAwI> (18.5.2021)]

Кроме курса драматургии и режиссерского курса, Коляда выпустил два актёрских курса (в 2012 и 2016 годах), часть из которых успешно влилась в труппу «Коляда-театра». Другую, большую часть труппы, Коляда скрупулезно собирал со дня основания театра. Часто бывало, что актеры сами просились в театр, что достаточно говорит о том, как складывается его театральный коллектив. Это в основном люди, желающие работать именно с Колядой, те, кто увлечен его театральной практикой. Как Коляда набирал свою актерскую труппу — отдельная интересная тема. Никакого кастинга или прослушивания в театре никогда не существовало. Известно, что Коляда своих артистов выбирает и судит по глазам и по рукам. Свою философию он выразил в монологе героини Тани из пьесы «Полонез Огинского»: «Руки и глаза — это лицо человека... Если меня не интересуют руки человека, то я не интересуюсь и человеком» (Коляда 2016: 51). Случайных людей в труппе нет, а если они и появляются, то, по словам самого Коляды, они быстро покидают коллектив. «Надо найти артистов, которые готовы за идею и еду работать» — говорит Коляда.<sup>1</sup>

Можно предположить, что набор актеров в труппу происходит интуитивно, на каком-то энергетическом уровне. Такой принцип достаточно говорит и о самом режиссере, поскольку проверка актера происходит только по личному ощущению и на основе разговора, а сценические навыки вырабатываются и развиваются Колядой в актере уже на сцене, сохраняя в каждой внутренней индивидуальности и яркости внешнего образа. Конечно, инстинктивному чувству способствует и долгий опыт в актерской профессии и режиссерской работе. Труппу Коляды составляют самые разнообразные артисты, как по внешнему облику, так и по иным характеристикам: речевой манере, актерской игре,

характеру. Единых типажей нет, все артисты яркие индивиды, делающие труппу разноликой и необыкновенной. Е. Тимофеева пишет об этом, рисуя портрет Олега Ягодина: «В любом другом театре он со своей нестандартной, даже немного отталкивающей внешностью, был бы белой вороной, но только не в «Коляда-театре», где белые вороны — почти все. Это, конечно, заслуга Коляды, который дает главные роли артистам, которые не были бы, возможно, так востребованы в других труппах» (Тимофеева 2021). В своей практике Коляда не требует от актеров образцовой актерской игры, красота ему видится в неоднобразности, постоянном движении и перемене. Главное для режиссера — показать, как меняется реальность и открыть для зрителя разные точки зрения на явления современности; развивать у артистов и зрителей критическое мышление и позволить всем причастным проникнуться волшебством театра. Театр в понимании Коляды — место, где все возможно, «где мертвые из гробов встают на поклон, это только в театре, в жизни такого не бывает» (Цит. по: Вахрушев 2004).

Для своей школы Коляда не ищет опоры в теории и методологии предшественников, а пытается создать новую театральную эстетику. Особой системы, как это было у Станиславского, Мейерхольда, Брехта и других всемирно известных теоретиков театрального искусства, Коляда никогда не разрабатывал, более того, о его работе с актерами до сих пор нет исследований и аналитических текстов. Нельзя сказать, что никаких правил актерской игры и, что важнее, поведения в театре, для Коляды не существует. Идея коллектива и преданность театру — вот, что самое главное. Органичность труппы делает «Коляда-театр» уникальным явлением в театральном мире, что особенно видно в характерных для постановок Коляды ярких и необычных массовых сценах,

## 2

Слова Николая Коляды из интервью «Переход на личности» (4.12.2017). [<https://www.youtube.com/watch?v=kSbvdkxjRs> (18.5.2021)]

## 3

Рецензия на гастроли Коляда-театра в Москве: В собственном репертуаре. Пьесы Николая Коляды в постановке автора. Газета «Коммерсантъ» №16 от 04.02.2008, стр. 22. [<https://www.kommersant.ru/doc/848827> (18.5.2021)]

на которых иногда и держится большая часть спектакля. В «Коляда-театре» нет второстепенных ролей, каждая роль по-своему важна и самобытна; Коляда продолжает мысль Станиславского о том, что «нет маленьких ролей, а есть маленькие артисты» (Станиславский 1935: 215). Уходя из зала, зритель должен запомнить каждого игравшего на сцене — в противном случае, замысел режиссера не осуществлен. Заслуженные артисты играют второстепенные роли и роли в массовке не обижаясь и принимая свою роль на сцене с благодарностью и желанием играть как можно лучше. Коляда старается уничтожить в актерах себялюбие и то завышенное представление о собственной значимости, которое у каждого актера непременно есть. Он настаивает на тесной связи со своими актерами, на построении особого мировидения в театре и в течение творческого процесса, неотделимого от жизни. Большую часть дня актеры проводят на работе, репетиции проводятся ежедневно, каждый день труппа играет один, чаще два спектакля, за исключением выходных, когда на сценах «Коляда-театра» идет и по четыре спектакля. Важно, считает Коляда, «чтобы режиссеру поверили, полюбили его».<sup>2</sup> В этом главный секрет его режиссерского мастерства. Добавим, что, как было отмечено в одной газете, «феномен же Николая Коляды отчасти состоит в том, что он ставит свои пьесы вовсе не так, как обыкновенно ставят собственные опысы севшие за режиссерский столик драматурги — с ненавистью к “режиссерским штучкам” и благоговением перед собственным текстом».<sup>3</sup> Своим примером Коляда показывает артистам и ученикам как надо относиться к своему творчеству: без завышенного представления о нем, но с любовью и готовностью пойти на что угодно ради осуществления творческого замысла.

На что актеру обратить внимание в течение репетиционного процесса и как он должен подойти к тексту пьесы согласно практике Коляды? То, что в театре называется «застольным периодом», подразумевающим по Станиславскому прочтение текста актерами, размышление и обсуждение пьесы всей труппой, разбор характеров и функции каждого отдельного персонажа, — в «Коляда-театре» не существует. Выбирая пьесу для постановки, Коляда начинает работать с уже сложившимся в голове представлением обо всём, что должно произойти на сцене, но всегда оставаясь открытым к новым прорывам своего воображения и к идеям, которые рождаются у артистов. Он умеет увлечь свой коллектив и поставить актеров в такие условия, когда они начинают сами думать над своей ролью и работать над ней. Часто импровизации актеров на репетициях принимаются режиссером, но это никак не смеет нарушать общую идею и замысел постановки. Это происходит на игровом уровне работы над спектаклем, когда Коляда вместе с актерами погружается в игровой процесс, в котором возможны импровизации и актерам позволяется вновь ощутить себя детьми и поиграть в театр. Конечно, тут сказывается его отношение к творческой личности актера и идее свободы мысли и выражения, но при этом все-таки режиссер остается главным организатором репетиционного процесса. Такой подход к актеру развивает у каждого из причастных личную ответственность за роль, которую он будет воплощать на сцене. Первая репетиция новой пьесы подразумевает прочтение текста в зале: рассаживаясь по зрительским местам, актеры читают текст по ролям. На этом читка текста актерами заканчивается, без обсуждения каждой отдельной роли, общей идеи пьесы, сквозного действия и прочее. Каждый уходит, погруженный в свои мысли и суждения о пьесе.

Самое главное в «Коляда-театре» — это работа на сцене, предполагающая самостоятельный поиск способа воплощения отдельной роли. Постоянная работа видится Колядой единственным способом поддержания формы актера и его творческого развития. Вторая репетиция уже подразумевает выход актеров на сцену и работу над текстом и ролью. Если у актера не получается до конца передать характер героя, Коляда тонко корректирует исполнение, подсказывая как надо играть персонажа, но никогда не навязывая свой подход к роли. По мнению Коляды, актер должен понимать, что он играет человеческую историю, отдельную судьбу, исповедь, и потому ему надо как можно лучше и глубже понять, что за человек стоит за персонажем, роль которого он исполняет, каково его прошлое, настоящее, а отсюда — и будущее, которого он жаждет и которое, возможно произойдет, исходя из его поведения, целей и характера в данном произведении. Этому процессу способствует выжимка из повествования с концентрацией на отдельном персонаже в целях поиска более точной игры актера и стремление актера осознать свою роль, судьбу героя пьесы. Уже после первой репетиции актеры начинают учить текст, чтобы в дальнейшем всецело посвятить себя работе с партнерами, реквизитом, сценическим оформлением. Такой внимательный подход к тексту может показаться сложным для исполнителей, но, с другой стороны, Коляда никогда не допускает произвола на сцене, текст должен повторяться и проговариваться пока не осмыслится актером, пока актер органично не сольется с ролью и не усвоит характер персонажа. Говоря о заучивании текста до выхода на сцену, мы сталкиваемся с прямым противопоставлением общепринятой системе, на которой настаивал Станиславский, но цель, которой добивается Коляда та же, что у Станиславского: не путем механического заучивания,



а органически сделать так, чтобы авторский текст стал «единственным возможным выражением внутреннего образа, создаваемого актером» (Кнебель 2021: 67). Метод Коляды подразумевает открытие актерского сознания. Придумывая и работая над формированием своих образов, актеры должны всегда соблюдать одно правило Коляды: сначала «должна мысль в голове родиться, а потом произойдет речь, выйдет роль»<sup>4</sup> — необходимо уловить логику мыслей героя. Процесс зарождения сценической речи очень важен для практики Коляды. Она рождается из мысли актера и является продуктом его внутреннего действия в столкновении с характером персонажа. При этом возникает так называемая артисто-роль, как еще Станиславский называл конгломерат роли в столкновении с внутренней жизнью актера. «Слово, произносимое человеком на сцене, должно выражать до конца внутренний мир, состояние, стремление, мысли создаваемого характера» (Кнебель 2021: 27). Коляда требует живого в сложной форме на сцене, не наигрывания характера, а показа внутренней жизни персонажа. Во время пауз между репликами нельзя придумывать характеры и строить образы, их, как и сами реплики, надо прожить, а для этого нужно, чтобы актер слился с образом, поверил в его жизнь, воспринял его историю как реальную человеческую судьбу. И в репликах, и в паузах должна присутствовать атмосфера.<sup>5</sup>

Бывает, что в процессе репетиции актер не достигает намеченной цели, не успевает всецело слиться с художественным образом, и соответственно, прожить катарсис на сцене. Недавно одна из актрис «Коляда-театра» писала, что лишь спустя несколько месяцев после премьеры моноспектакля, она наконец-то «поймала счастье»: «Вчера, я поняла, как сделать последнюю сцену, точнее какое состояние должно быть».<sup>6</sup> Это совсем не значит, что Коляда

**4** Слова Николая Коляды из прямого эфира «Театр на коленке» от 11.4.2020 г. [<https://www.youtube.com/watch?v=Sk4Ra99kAwI> (18.5.2021)]

**5** Великий русский актер М. Щепкин особо подчеркивал значение «немой игры» актера. См. больше в: Иванишев В. И., 2002: Щепкин. Москва: «Молодая гвардия». [<https://www.litmir.me/br/?b=553675&p=1> (1.6.2021)]

**6** Слова Анастасии Паньковой из ее Инстаграм-аккаунта (25.4.2021).

7

Об этом Коляда подробно говорил на своих онлайн уроках «Как писать пьесы».

пускает своих актеров на сдачу спектакля неподготовленными или не понимающими суть происходящего; он как раз позволяет им продолжить процесс принятия и поиска роли до той степени, чтобы актеры почувствовали тот самый катарсис, что и сидящие в зрительном зале. Иногда это происходит во время репетиционного процесса, но бывают случаи, когда актеры находят дорогу к роли лишь спустя определенное время, когда у них складывается органичное отношение к роли, когда они полностью овладевают ею и начинают «играть в жизнь» на театральной сцене.

Артистам не разрешается фальшивить. По убеждению Коляды, людям не нужна ложь. В театре мы «ищем спасение в соперничестве, проживаем с героями спектакля разные ситуации...» (Лычагина 2013: 58). Для Коляды важно, чтобы зрители пропускали происходящее на сцене через собственное мировидение, проигрывая внутри себя действие своего личного спектакля, а это возможно только в случае, если то же самое делают с текстом пьесы актеры на сцене. Аналогично с драматургическим произведением — драматург должен представить себе какую-то жизнь и поиграть в эту игру.<sup>7</sup> Главное — воздействие на все сферы духовного мира человека, на его подсознательное, систему ценностей, эстетический и этический облик. Поскольку в своей драматургической школе Коляда настаивает на том, чтобы речь персонажей была разговорной, на фразы, которые берутся из реальной жизни, задача актера — быть естественным, жизненным. Конечно, фразы, придающие пьесе яркий оттенок, прозвучат и сами по себе, даже если актер не окрасит их определенным характером персонажа, но от своих актеров Коляда требует более глубокого восприятия текста. Как писал К. Станиславский «если в жизни не может быть настоящего без прошлого и без будущего,

то и на сцене, отражающей жизнь, не может быть иначе» (Станиславский 1957: 226).

«Слова, — как говорит Коляда, — придумали люди, чтобы скрывать свои чувства» (Коляда 2020).<sup>8</sup> За словами, как он считает, прячется неживой диалог, т. е. неживое прячется за живое. «Язык, используемый персонажами как маска, в то же время разоблачает их» (Липовецкий, М., Боймерс Б. 2012: 236). Иначе говоря, за словом в пьесе скрывается эмоция, которую актер должен превратить в материальное и передать в зрительный зал. «Артист — человек наблюдающий» — повторяет Коляда слова своего актера Олега Ягодина.<sup>9</sup> Он должен постоянно наблюдать за происходящим вокруг него в повседневной жизни, за людьми, их словами, поступками, жестами, все это запоминать и научиться представлять себе эту самую жизнь при воплощении своих ролей. Яркое воображение и способность актера впитывать впечатления от окружающей среды и людей позволяет ему представить жизнь своих персонажей в ее полном объеме, и он никогда не выйдет на сцену «пустым», как бы случайно оказавшись в данных обстоятельствах, а сыграет так, будто эта ситуация ему уже знакома, и это будет видно и понятно публике. Только тогда возникает связь между актерами и зрителями, когда сидящие в зале, начинают верить в происходящее на сцене, начинают к нему подключаться, сопереживать персонажам. «Чтобы найти для каждого конкретного образа ему присущую характерность, актеру нужно умение замечать и складывать в свою творческую копилку наблюдения над самыми разнообразными людьми, которых он встречает в жизни» (Кнебель 2021: 105). В театре невозможно выполнить дословно то, что написано в пьесе, но надо найти театральный эквивалент написанному. Артисты должны понимать, что «язык — и в своей

**8**  
Слова Николая Коляды из его курса «Как писать пьесы» от 2.2.2020. [<https://www.youtube.com/watch?v=Hd-yTnJavEo> (18.5.2021)] Философия Коляды, наверное, исходит из мысли Талейрана, согласно которой: «Язык дан для того, чтобы скрывать свои мысли» (Цит. по: Пропп: 2002: 98).

**9**  
Из личного разговора с Николаем Колядой.

возвышенной, и в своей “низменной” ипостаси — выступает как средство создания альтернативных реальностей, миров и измерений, альтернативного прошлого и настоящего» (Липовецкий, М., Боймерс Б. 2012: 236), представить себе эту альтернативную реальность персонажа и поиграть в нее, ибо жизнь в философии Коляды и есть театр, а театр — жизнь. Сущность скрывается в оживлении диалога, в оживлении мертвого слова актером. Эпштейн писал, что «драматический герой находится на перекрестке двух модусов существования: в себе и для других. Он есть не то, чем он кажется. Но это противоречивое отношение между двумя ипостасями одного человека и составляет сущность игры: лицо и маска по определению отличны друг от друга» (Эпштейн 1988: 287). Нечто подобное происходит и в школе Коляды: при соприкосновении актера с художественным образом, при воздействии внутреннего мира актера на внутренний мир героя пьесы и наоборот, получается уникальное исполнение, позволяющее актеру внести в созданный образ долю оригинальности, независимо от требований режиссера. «Для актера персонаж — это и субъект, которому он соперничает и объект, на который он смотрит со стороны. Актер то предстает в маске персонажа, то показывает свое человеческое лицо, выражающее отношение к этой маске» (Эпштейн 1988: 291), — Эпштейн подчеркивает неизбежную двойственность сущности персонажа, образ которого создает артист на сцене. В процессе создания образа в актере происходит отчуждение от подлинного «я», и ему предстоит воссоединить эти две ипостаси. Такой прием приводит к сценическому воплощению актерами «Коляда-театра» неповторимых художественных образов. Режиссер пытается научить своих артистов слушать и слышать, обращать внимание на своего собеседника на сцене и на окружение. Надо выстраивать

причинно-следственные связи между действиями на сцене по схеме: действие-1 — реакция — оценка — действие-2. Процесс работы актера над ролью в первую очередь должен быть направлен от внутреннего к внешнему; каждая реплика, прежде чем быть произнесенной, должна быть глубоко продумана и осознана актером. Если Станиславский считал физическую жизнь актера на сцене и свободу тела условием для создания определенного образа, Коляда требует от артистов свободы мысли и чувства. Импровизационное самочувствие актера невозможно без свободы мысли, ибо мысли связывают слова, а слова зависимы от мыслей. «Умение произносить на сцене авторский текст целиком связано с умением актера думать и облекать свои мысли словами, данными ему автором» (Кнебель 2021: 20). Коляда отрицает и Станиславского, и Брехта, настаивая на собственном методе работы с актером, на своеобразном творческом театральном процессе. «Прочитали текст, ногами ходи налево, направо и все» — говорит Коляда своим актерам.<sup>10</sup> По мнению Коляды, актер должен наработать мастерство, а это значит — овладеть тем, что находится внутри него. Чтобы достичь этого он должен подняться на определенную ступень контроля себя и своих чувств. Коляда это называет «хитрым обманом артиста на сцене».<sup>11</sup> Если артист понимает и ощущает музыкальность фразы, он сможет передать ее в зрительный зал. Переживания героев должны быть видны из диалогов, а чтобы этого добиться, артист должен показать характер героя, которого играет. ЧТО я хочу сказать, а не КАК — это дело артиста. Действие всегда определяется глаголом, и здесь как раз речь идет о внутреннем действии. Можно сравнить этот принцип с творческим методом Немировича-Данченко, который утверждал, что «от текста зависит — что сказать, а от внутреннего монолога — как сказать»

**10**

Слова Николая Коляды из его курса «Как писать пьесы» от 3.4.2020 г. [[https://www.youtube.com/watch?v=Cdy\\_HXDv-Uvw](https://www.youtube.com/watch?v=Cdy_HXDv-Uvw) (18.5.2021)]

**11**

Слова Николая Коляды из его курса «Как писать пьесы» от 4.4.2020 г. [<https://www.youtube.com/watch?v=r7mdN2lVLhg> (18.5.2021)]

(Цит. по: Кнебель: 2021: 94), подчеркивая значимость внутреннего монолога актера. Представление о цели и замысле автора пьесы всегда должно вести актера по пути осознания роли и ее смысла в пьесе. Если актриса рассказывает мрачную историю из своей жизни, она не будет говорить это красиво. Вопрос: «Что я делаю?» и «Как я конкретно воздействую на персонажа?» (интересничаю, кокетничаю и т.п.) должен двигать актером. Если режиссер точно сообщает актеру соответствующий глагол, он тем самым дает ему ориентиры, словно объясняя, что должно быть в подтексте. Станиславский писал: «Линия роли идет по подтексту, а не по самому тексту» (Станиславский 1957: 207). Действие должно быть направлено на партнера, оно должно цеплять партнера, иначе невозможно построить взаимоотношение и конфликт, которые всегда обязательно должны быть. Приведем пример. В спектакле «Баба Шанель» староста труппы Тамара Ивановна называет героиню по имени и на «ты» и только к одной из них обращается на «Вы». Это уже выстраивание взаимоотношений, показ характера героини с самого начала, и слова эти должны ясно прозвучать на сцене. Правильно произнесенные фразы сразу цепляют партнера, позволяя ему в свою очередь сыграть партию так, как того требует пьеса. Актер должен передавать текст пьесы слово в слово. Нельзя чтобы импровизированный текст фиксировался на репетициях. Это голос драматурга Коляды, не позволяющего актерам «балаболить» текст и тем самым оскорблять произведение автора. Если говорить о работе над спектаклями по пьесам самого Коляды, иногда артистам с трудом удается уловить и понять сложные смысловые авторские конструкции и это оправдано, учитывая погружение в чужой мир, требующее особого напряжения чувств и ума. В этом есть особая дидактичность пьес Коляды и его работы с актерами.

Работа «этюдами» тоже не чужда Коляде, но и на этюдных репетициях режиссер не допускает импровизаций в тексте. Такие репетиции служат для того, чтобы разложить спектакль на фрагменты, чтобы дать ему возможность развиваться в разных направлениях, ибо на них ищутся различные сценические решения, приводящие к «сдвигам», иногда определяющим дальнейший ход постановки. Этюдные репетиции чаще всего подразумевают прием детских игр. С помощью механизма детской игры Коляда раскрывает ощущение игры в актерах, давая им достаточно свободы, чтобы почувствовать сцену как что-то родное, свое, как площадку из детства, где все позволено, где мечты сбываются. На репетициях часто можно услышать слова Коляды: «Мама ушла на работу, давайте придуриваться!» (Руднев 2010: 130), и на сцене начинается детсадовское веселье и радость, сохраняющиеся в артистах в течение всего творческого процесса. «Я хочу, чтобы главным было (если уж не в спектакле, то хотя бы на репетициях!) баловство, чтоб — никакого пердячего пара, напряга. Чтобы было весело» (Там же). В конечном итоге в театре главенствует режиссерский диктат, но такой подход к репетиционному процессу расширяет кругозор артистов и помогает их внутреннему самоощущению развиваться в разных направлениях.

Коляда понимает, что на чувства зрителя можно воздействовать по-разному: во-первых, на зрителя действует звук, слово и (или) музыка, звучащая в спектакле, потом картина, возникающая перед ним, а после происходит умственный процесс связывания и понимания смыслов в нем самом. Слово со сцены должно звучать по-настоящему, будто его произнес кто-то из зала, сидящий рядом. Как писал Винокур, «театр всегда говорит с публикой на ее языке» (Винокур 1948: 103), и Коляда это отлично чувствует. Это важно,

потому что звук является носителем эмоции, а от эмоции и, соответственно, атмосферы, зависит успех спектакля. С другой стороны, картина, возникающая на глазах зрителей с помощью слов и сценической игры, должна вызывать определенные ощущения, ассоциации, воспоминания. Воспоминания для Коляды очень важная составляющая его творчества, ибо часто его пьесы и спектакли построены на личных воспоминаниях — возврат в прошлое играет здесь значимую роль, тем более присутствие советского кода, который непременно считывается в постановках Коляды, о чем пойдет речь ниже. Надо, чтобы актер осмыслял текст сам и делал это за персонажа, которого играет. Коляда учит своих актеров находясь на сцене обращать внимание на несколько объектов (объекты внимания, работа с предметом на сцене), говоря, что они должны слышать спиной, ощущать малейшие движения партнера по сцене. Гиперчувствительность присуща артистам Коляды, они подготовлены к такой игре и добиваются в ней необходимой органичности. На сцене не должно быть случайности. «В драме каждый элемент действия и жест «играет»: возвышая героя, готовит ему избавление; суля избавление, ведет к несчастью; выражая любовь, таит ненависть...» (Эпштейн 1988: 288) — другими словами, все находящееся и происходящее на сцене имеет свои цель и смысл.

В течение творческого процесса Коляда старается сохранять индивидуальность каждого из актеров. Процесс создания образа — сложная работа, подразумевающая вкладывание определенной доли творческой свободы актера в роль, которую он исполняет. Если это нужно, а так бывает в основном на репетициях спектаклей по пьесам самого Коляды, он, чтобы помочь артисту, читает монолог. Но это бывает редко, поскольку поиск воплощения роли



происходит всегда в самом актере, через слово, жест, мимику. Роль режиссера Коляды — указать на возможные пути к исполнению роли. «Каждая фраза должна быть присвоенная, но объемная. Не как в жизни, а по-другому»<sup>12</sup> — говорит Коляда артистам, под-разумевая под этими словами подчинение особой театральности, присущей его практике, хотя такое ощущение в актере должно исходить из его интуитивной внутренней жизни. Актеру, играющему роль Вьетнамца в спектакле «Картина», он советует, как надо играть «это покинутое, отчужденное существо, со стороны наблюдающее за происходящей на его глазах жизнью»,<sup>13</sup> показывая, как он должен сгорбившись присесть на край скамейки, тем самым отражая отношение к своей одинокой жизни. Когда этого требует сцена или когда артист не находит решения для определенного эпизода внутри себя, Коляда предлагает поиск от внешнего к внутреннему, ставя актера в положение «вне», которое позволяет ему почувствовать суть данной сцены и эмоциональное состояние героя. В зависимости от требования самого текста и идеи пьесы, Коляда иногда просит своих актеров вовсе не сыграть, а, наоборот, попытаться понять и прожить жизнь, обрисованную в постановке.

«Подлинность, искренность, понимание, память» — это все, что, по его словам, нужно актерам.<sup>14</sup> Нельзя, чтобы видна была игра, режиссерский намек актерам, как им надо исполнять роль — все на сцене должно быть естественным человеческим поведением. Лучше упростить там, где можно, тогда актер добьется необходимой искренности игры. Все должно идти от естества — главного принципа актерской игры. Свет, музыка и декорация служат поддержкой атмосферы на сцене, они служат актерской игре. Коляда пользуется всеми средствами театральной выразительности. «Искусство — это чуть-чуть»<sup>15</sup> — говорит он актерам,

**12**  
Запись речи Николая Коляды с репетиции спектакля «Картина» от 30.4.2020 г.

**13**  
Запись речи Николая Коляды с репетиции спектакля «Картина» от 9.4.2020 г.

**14**  
Запись речи Николая Коляды с репетиции спектакля «Картина» от 24.4.2020 г.

**15**  
Запись речи Николая Коляды с репетиции спектакля «Картина» от 8.5.2020 г.

разрабатывая детали своих постановок до мелочей. Музыка, хорошо и тонко продуманная Колядой, делает укол в сердце зрителя, оставляя сильное впечатление, не покидающее зрителя еще долго по окончании спектакля. «Музыкальный ряд, обращенный к массовой коллективной памяти, строится по принципу узнавания и прямого эмоционального воздействия» (Щербакова 2013: 154). Музыка, как и танец, изображает новый мир, чувства героев, словно она исходит из самих актеров. Когда речь идет о костюмах, для Коляды важно, чтобы актеры в них выглядели ярко, театрально, но не так будто «их сшили в театральных мастерских <...> и что актер существует теперь отдельно от костюма» (Руднев 2010: 127). Чаще всего Коляда покупает костюмы и реквизит для постановок на рынке, роскошь получается из импровизации, переделки, добавлении каких-то интересных мелочей, создающих ощущение причастности к какому-то другому миру. Музыка, костюмы и декорация создают на сцене особую эстетику существования. Музыкальные номера, звучащие в постановках Коляды, часто экзотичные, не соответствующие реально тому времени, о котором повествуется в пьесе. К примеру, в спектакле «Амиго» звучит лаконичная легкая мелодия песни «La Camisa Negra» современного испанского исполнителя. В столкновении с апокалиптической концовкой спектакля, когда героиня покидает дом, проходит через нарисованные на стене двери и исчезает, песня начинает звучать по-другому, атмосфера сгущается, а легкие завораживающие ноты летней мелодии становятся проводником в другой мир, в который герои отправляются в поисках смысла и счастья.

Настаивая на реалистичности своего театра и утверждая, что в «Коляда-театре» зритель имеет дело с «великим русским реалистическим театром, приближенным к сегодняшнему

дню»,<sup>16</sup> Коляда все-таки делает большой прорыв в современность, совмещая некоторые главные черты реализма в театре с экспериментальным подходом, больше всего замечаемым в роскошных массовых сценах и часто гротескной манере игры актеров. Здесь мы встречаемся с другим приемом актерского исполнения, требующего видной и яркой театрализации. К гротескной манере игры в театре Коляды актеры прибегают нередко. Прежде всего это отсылка к гоголевскому миру гротеска, которым Коляда пользуется не только в постановках по произведениям Гоголя, где это очевидно («Женитьба» и «Ревизор», «Старосветские помещики»),<sup>17</sup> но и в спектаклях по мировой и русской классике, даже в постановках по собственным пьесам.<sup>18</sup> Надо подчеркнуть, что, вводя в спектакли выдуманных или литературных персонажей, которых нет в пьесе, Коляда совмещает бытовое и фантазмагорическое, добываясь новой условной реальности, которая должна не миметически отражать мир, а создавать новую театральную реальность, направленную на преобразование искусства и мира в целом. Чрезмерно накрашенные образы, парики, яркие костюмы, неестественные движения и жесты персонажей, эклектика жанров — все работает на усиление эффекта воздействия на зрителя и обращение внимания на определенное явление в пьесе, на большие вопросы русского общества и человечества в целом. В спектакле «Женитьба» Коляда изображает всех мужиков, как павлинов с пышными, красивыми «хвостами», иронизируя над отношениями между мужчинами и женщинами. Перья у мужчин являются средством и символом необоснованного важничанья. Привязанные подушки как имитация большого живота у мужчин и традиционная русская посуда на головах вместо корон — явная пародия на их статус в обществе. Тут и насмешка над судьбой

**16** Из личного разговора с Николаем Колядой.

**17** Пьеса по мотивам повести Гоголя «Старосветские помещики». В постановке Коляды стирается не только граница между пространством пьесы, литературным миром и миром спектакля (косвенный автор становится героем спектакля), но и граница между художественным и реальным миром — в одной из сцен идет упоминание имен актеров, играющих спектакль. Происходит выход из художественного пространства. Это делает каждое новое исполнение уникальным, зависимым от актеров, принимающих участие в показе спектакля.

**18** В спектакле Коляды по его собственной пьесе «Картина» в бреде старика появляется девочка Паночка из повести Гоголя «Вий». Ссылаясь на гоголевский мир, Коляда настаивает на том, что вся русская реальность пропитана гоголевским гротескным мироощущением.

**19**

Рецензия на гастроль «Коляда-театра» в Москве: Фарс по расчету. «Женитьба» Николая Гоголя в постановке Николая Коляды. Газета «Коммерсантъ» №15 от 01.02.2008, стр. 22. [<https://www.kommersant.ru/doc/847843> (18.5.2021)].

**20**

Слова и видео записи с Фейсбук-страницы Николая Коляды (2.5.2021).

и выбором русского народа, но и постановка вопроса классовой разницы — как ведут себя те, у кого есть положение, а как остальные? Вопрос манипуляции другим человеком выходит на первый план. Что касается пластики, движения персонажей стилизованы, у всех характерные движения головой и жесты, ассоциирующиеся с безумием. Коляду интересует тема безумия, пропасти, физического насилия и несвободы мышления. Насмешка режиссера слышится в потоке русских слов, обозначающих традиционные русские предметы и явления: «бабушка», «водка», «матрешка», «самовар», «тройка». Коляда настаивает на особом произношении сценической речи опять же с целью издевки и пародии над героями пьесы. «Режиссер от души издевается над русской интеллигенцией с ее пиететом к высокой культуре, заставляя героев пьесы старательно выговаривать все «тсья» и «тьсья» и находиться в экстазе от итальянской оперы» — пишут в одной из рецензий на спектакль «Ревизор» Коляды.<sup>19</sup> Приведем еще один пример. На репетициях спектакля «Анна Каренина» по Толстому, Коляда нарочно надевает на головы своих актеров полуженские парики, подчеркивая, что ему «надо чтобы все мужики выглядели бы отвратительно. Но чтобы они думали, что они — красивее некуда».<sup>20</sup> Гротеск для Коляды является средством выражения и критики, но это и воплощение приема остранения, показа определенных явлений не так, как положено и в соответствии с представленной в пьесе эпохой, а через какой-то условный, мифологизированный универсальный мир, который должен спровоцировать зрителя и вызвать конфликт в нем самом. «Ведь искусство драмы, — как пишет Б. Костелянец, — изначально обращено к изображению лиц в том или ином смысле “виновных” и несущих ответственность за содеянное ими, да и за «строй жизни», складывающийся не только

помимо их воли, но и при их участии» (Костелянец 1992). Гротеск, помимо отсылки к гоголевскому фантазмагорическому миру, еще восходит и к древней народной культуре. В постановках Коляды высвечиваются и элементы русского народного театра, балагана, карнавала, лубка, иногда элементы мифические и мистические. Еще один хороший пример спектакля, созданного в жанре острого гротеска — «Вишневый сад» по Чехову, о котором, на официальной странице «Коляда-театра» сказано следующее: «Здесь нет грустных размышлений, томно-ленивых разговоров, полутонов и тихой скуки, что присутствуют по обыкновению в постановках этой пьесы. Это взгляд на Россию сегодняшнюю (или ту, что была и будет), где вечно веселье и гульба без повода, безалаберность и безответственность, драки до крови, слезы и причитания вместо того, чтобы что-то сделать, изменить в себе и в людях. <...> на место дворянства пришли потомки крепостных, и в образе мифического ящера является в опустевший мир Общая Мировая Душа».<sup>21</sup> Опять-таки гротеск выступает как средство разоблачения героев, как способ откликнуться на происходящее в обществе, на потерю нравственности, морали. К гротескной манере игры часто прибегает ведущий артист «Коляда-театра» Олег Ягодин, исполняющий роли Гамлета, Хлестакова, Арбенина, Лопухина, Ричарда III, Бориса Годунова, Тригорина, Подколесина, Стэнли Ковальского и других. Может показаться, что Ягодин играет всегда на один манер, его движения стилизованные, у него особая речевая манера, несколько шепелявое, невнятное сценическое произношение, выделяющее этого актера из общего ряда. «В каждой постановке, кажется, будто Олег Ягодин играет самого себя, но это только на первый взгляд. Все его герои разные» — Е. Тимофеева точно подмечает, как Ягодин во всех исполнениях «добавляет

**21**  
[<http://www.kolyada-theatre.ru/performance/vishnyoviy-sad> (2.5.2021)]

**22**

Слова Николая Коляды из его курса «Как писать пьесы» от 6.4.2020 г. [<https://www.youtube.com/watch?v=bwShKxPZapk>] (18.5.2021)]

**23**

Слова Николая Коляды из его Фейсбук-страницы от 14.2.2021 г. (14.2.2021).

какую-то свою язвительную нотку, свой перчик» (Тимофеева 2021), что отражается на психологическом плане существования персонажа, а тем более на физическом (в гиперболизированных жестах, неправильной походке, искажении черт лица, через разные телесные ужимки). Можно сказать, что Ягодин постоянно играет персонажей, находящихся в оппозиции и к другими героям, и к обществу в целом. Он своевольный отщепенец, яркий индивид, как в жизни, так и на сцене, и это совмещение внутреннего мира актера с характером персонажа позволяет Ягодину создавать неповторимо яркие образы. Актер должен постоянно расширять свое воображение и к тому, отстаивать свою индивидуальность. Только «исходя из неповторимой индивидуальности каждого человека, актер найдет своеобразное для данного персонажа физическое воплощение» (Кнебель 2021: 107).

Говоря о режиссерском опыте Коляды, нельзя не упомянуть о его подходе к режиссерам, учащимся у него на режиссерском курсе. Уже известный девиз Коляды, что спектакль делается из «говна, палки и маминой шторы»,<sup>22</sup> на самом деле, подразумевает подстраивание режиссера и актеров под обстоятельства и возможный имеющийся реквизит. Настоящее волшебство Коляды состоит именно в превращении обычных, бытовых вещей в театральную магию, в чем ему помогают игра света, музыки и конечно, его яркое воображение. В феврале 2021 года Коляда своим студентам-режиссерам дал следующее задание: придумать постановку «Гамлета» при условии, что бюджет спектакля составляет десять тысяч рублей. «Надо учиться работать на маленьком пространстве, но не стыдясь бедности, а пытаясь сделать яркое, талантливое и умное зрелище для людей, для публики — сделать практически из ничего». <sup>23</sup> Мастер ставит перед своими учениками

сложные задания, заставляя их развивать воображение и учиться думать в рамках определенных обстоятельств. Ограничивая учеников при работе в физическом пространстве и средствах, Коляда расширяет пространство фантазии, что для него важнее всего: зарождение идеи и готовность за эту идею бороться. Постановки «Коляда-театра» яркие, шокирующие, провокативные. Превращая обыденные вещи в театральные объекты и декорацию, Коляда демонстрирует, что благодаря богатому воображению, используя старые костюмы или превращая повседневную одежду в сценическую с помощью мелких деталей, можно сделать волшебное театральное представление. Что касается декорации спектаклей, Коляда всегда ищет театральный эквивалент написанному. К примеру, если в спектакле должен быть показан паровоз,<sup>24</sup> Коляда придумывает как создать гул поезда с помощью огромных мерцающих блестящих панелей, которые в руках будут держать и трясти актеры, надвигаясь над героиней и символически изображая ее смерть. Или в спектакле «Оптимистическая трагедия» когда актеры валяют по сцене пластиковые бочки, создавая шум моря, стирающего все — и прошлое и настоящее, даже будущее. Обычные театральные игрушки он умеет превратить в символическое пространство, заявляющее о себе уже в самом начале спектакля. Чайные пакетики в «Ричарде III», пластиковые стаканы в «Вишневом саде», миниатюрные матрешки в «Борисе Годунове», пластиковые бочки в «Оптимистической трагедии», мягкие игрушки в «Курице» — все это элементы необыкновенной декорации и бутафории, помогающей вовлечь артистов и зрителей в нужную атмосферу, пробудить у всех присутствующих ощущение причастности какому-то древнему ритуалу или карнавалу. Театропонимание и мировидение создателя театра отражается как

**24**  
Видео записи с репетиций спектакля «Анна Каренина» от 11.5.2021 г. с Фейсбук-страницы Николая Коляды (11.5.2021).

## 25

Иногда он принимает и брехтовские принципы и решения, позволяя своим актерам общаться прямо со зрителями, но в основном это кабаре-сцены, как в спектаклях «Скрипка, бубен и утюг» или «Мальчик мой», в сценах, направленных на развлечение и раскрепощение зрителя. Игривое отношение к зрителю должно вызывать смех и подключать зрителя к действию, происходящему на сцене.

во внутреннем, так и на внешнем плане: сама эстетика интерьера театра напоминает смесь какого-то сказочного пространства с элементами народного театра, балагана. Занавеса в «Коляда-театре» не существует, более того, перемены в течение спектакля, чаще всего, происходят на глазах публики во время массовых сцен, что еще больше подчеркивает идею карнавальности. Если у Станиславского мы имеем дело с так сказать более консервативным типом театра, не позволяющим зрителю увидеть перемены сцены (занавес всегда опускается, свет гаснет при переходе к следующей сцене), то у Коляды бывает совсем наоборот. Такой порядок частично разрушает ощущение четвертой стены в театре, хотя Коляда все-таки настаивает на отделенном условном пространстве сцены по отношению к зрительному залу.<sup>25</sup> Характерные массовки в постановках Коляды совсем разбивают канонические принципы русского театра последующего за Станиславским, придавая каждой оттенок карнавальности, особого праздника, обрядовости. Очень часто массовка уже в начале задает координаты спектакля, вводит главный мотив, вместе с этим и музыкальный номер, диктующий атмосферу всего спектакля. Массовки на сцене «Коляда-театра» всегда построены на пластике. Труппа «Коляда-театра» играет и движется как одно целое, массовка выступает как один актер. Танец есть единение, происходящее на глазах зрителей и заводящее зрителей, но еще важнее, заводящее самих актеров; это игра, способ выражения без слов, развлечение, которое должно присутствовать в театре — танцы видятся Колядой как способ раскрепощения актера и подготовки к драматической театральной игре. Иногда репетиции бывают полностью посвящены работе над массовой сценой, ибо она требует тщательной разработки и усердия каждого из актеров. В своих постановках Коляда смешивает жанры,



высокое и низкое, смех и слезы, реальный и фантасмагорический миры — все эти особенности отсылают к карнавалному ощущению мира, столь характерному для театра Коляды. В таком мире образы персонажей часто строятся на парадоксальном сочетании красивого и нелепого, высокого и низкого, серьезного и смешного. Как пишет Н. Лейдерман, «карнавальное мироощущение предлагает человеку «расслабиться», сорвать с себя моральную узду — в сущности, вернуться в доличностное состояние! Но согласится ли человек, осознавший себя личностью, такой ценой избавиться от экзистенциальных мук? Вот проблема, которая заключает в себе колоссальный драматический потенциал» (Лейдерман 2010: 472). Часто массовые сцены, напоминающие как раз обряды или какие-то ритуальные действия, показывают людей, вернувшихся к состоянию древнего человека или людей, пребывающих в состоянии безумия и превратившихся в стадо (крики и движения массовки в «Ричарде III»), или массовка из спектакля «Картина», имитирующая библейский сюжет с картины Микеланджело «Тайная вечеря», представляющий обряд тайного причастия, или сюжеты итальянских ренессансных картин — это тоже своего рода карнавал. Один их героев спектакля «Картина» произносит монолог, обращаясь к Иисусу и ища в нем собутыльника. Коляда играет с персонажами, библейская картина оживает, но герой не получает ответа — даже бог молчит на упования русского человека. Примеров много и все они свидетельствуют о наличии элементов мифологизации и обрядовости в постановках Коляды.

С другой стороны, массовки часто выступают как средство иронии над народными явлениями, традиционными кодами, над культурными стереотипами и литературными классическими образцами. «Корни театральной природы «Коляда-театра» растут

из национальной культуры и народного театра в разнообразии его балаганных и карнавальных форм» (Щербакова 2013: 132). Говоря об иронии и пародировании культурных образцов, надо сказать, что иронически занижаются не только русские традиционные народные образцы поведения, но еще и высокая культура и литература. К примеру, в спектакле «Женитьба» Коляда иронизирует над поклонением перед великими русскими писателями, представляя его как ложное идолопоклонство; фотография Пушкина, используемая для защиты от дьявола, пародирует роль иконы. В спектакле «Гамлет» сатирически обыгрывается символ высокого искусства: актеры в массовке танцуют с распечатанными репродукциями «Моны Лизы», используя свои руки как руки ожившей Моны Лизы. Потом картины разворачивают, показывая публике заднюю их сторону, где видны очертания Моны Лизы, напоминающие рентгеновские снимки. Хоровод быстро, из хлама, лежащего по всей сцене, создает имитацию гроба, перед которым кладут одну из репродукций Моны Лизы, продолжая свою посмертную пляску. Коляда активно действует на подсознание зрителя, вызывая у него ряд ассоциаций через театральную игру, включающую в себя элементы ритуальности. Он провоцирует зрителя, остроя самые разные явления жизни, искусства, литературы, культуры.

Массовые сцены направлены, прежде всего, на то, чтобы показать народ как действующую силу, за которой проявляются и все перемены в государстве, обществе, в жизни каждого отдельного человека. В спектакле «Фальшивый купон» по пьесе Николая Коляды и Екатерины Бронниковой, Коляда в массовке показывает русских мужиков-каторжан без голов: артисты в длинных плащах, закрывающих тела с головы до ног, движутся по сцене в сопровождении стрелецких жен. Он придумал данную сцену, чтобы

показать страшную историю России, кровожадность и страдания невинных людей. Как считает сам режиссер, театр вещь условная, в любой постановке надо отразить то самое время, в котором режиссер работает над спектаклем, но обязательно сохраняя замысел драматурга. Спектакль надо подстраивать под нынешние реалии, в противном случае он современному зрителю не будет интересен. «Коляда строит ткань спектакля, как современный художник из народа: он играет образами традиционной культуры, но не копирует прием, а вникает в суть оригинала и адаптирует понравившийся образ в пространство своего языка» (Щербакова 2013: 132). Вопрос самосознания национальной культуры в творчестве художника чрезвычайно важен. Уход в прошлое как раз заставляет читателя, а тем более зрителя в театре задуматься: чему учат нас ошибки истории? Коляда задается вопросом советского культурного и духовного наследия. В своих постановках он почти всегда вызывает у зрителя ассоциации, связанные с русскими народными традициями. В спектакле «Бибинур» по пьесе Романа Козырчикова на стенах везде вывешены фотографии российских политиков, российский флаг, но тут же еще варят пельмени, играют под русскую музыку — полицейский офис полностью отражает русский быт. В спектакле «Зеленый палец» по пьесе Николая Коляды, мы видим человека, скучающего по СССР и прошлым временам, устроившего празднование юбилея в дешевой забегаловке, полностью сохранившей стиль советского общепита. В спектакле «Баба Шанель» по пьесе Николая Коляды, все героини одеты в русскую народную одежду с кокошниками на головах. В спектакле «Фронтвичка» по пьесе Анны Батуриной, герои хором поют «Утреннюю песню» И. Дунаевского (Коляда использует аутентичную фонограмму, записанную в 1957 г. народным хором

завода г. Каменска-Уральского), держа в руках широко раскинутый плакат «Новых успехов, товарищи». Сама актерская игра тянет к фарсовой манере, герои — представители русского народа — изображены чрезвычайно пестро, даже с некоторой гротесковой остротой, о которой мы уже писали. Коляда пародирует парадный советский стиль, иронизирует над прошлым своей родины, настаивая на бытовой конкретике в своих постановках и выдвигая всегда актуальные общественные, политические и прежде всего, нравственные человеческие вопросы. Спектакль «Оптимистическая трагедия» построен на контрасте — прошлое и будущее. В нем режиссер задается вопросом: что стало с Россией за эти сто лет после революции и что изменилось в сознании людей? Речь идет о русском человеке и его отчизне. Для молодых актеров играть в советский быт или в революцию, изменившую совокупное сознание народа — драгоценный опыт, позволяющий им, хотя бы на сцене, прикоснуться к прошлому своего народа. Коляда постоянно рассказывает своим актерам и ученикам о прошлом, настаивает на прочтении классиков русской и зарубежной литературы, тем самым воспитывая их литературный вкус и развивая их способность мыслить.

Хотя Коляда в своих постановках отчетливо настаивает на эмоциональном или чувственном воздействии на зрителя, его яркие массовки, о которых пишет Щербакова как о части ритуального обряда, направленного на деконструкцию общепринятых культурных и религиозных кодов, должны подключить зрителя на уровне работы умом, т.е. заставить зрителей, как тех самых членов народного сообщества, выступающего в форме массовки, задуматься над ошибками сделанными волей или наоборот надежанием народа,

человеческими злодеяниями и несопротивлении злу (как в «Ричарде III» или «Борисе Годунове»).

Еще один сюрприз для зрителя, проходящего в театр Коляды — финалы его спектаклей, искренние, часто апокалиптические, но всегда прошибающие до слез, хотя оставляющие в сердцах какую-то тихую, пылающую радость и надежду на возрождение человека и возможную любовь. Какими бы ни были финалы, они всегда жизнеутверждающие. Н. Щербакова подчеркивает энергетическое воздействие театра Коляды на зрителя, отвергая главенство идеи: «Магическая функция воздействия на зрителя вытесняет рациональную: цель театра не в том, чтобы донести идею, но в том, чтобы заразить энергией и вызвать эмоцию очищения (смех и слезы)» (Щербакова 2013: 137). «Театр — место, где человеку предлагается думать самому» (Цит. по: Диденко: 2016), и это для Коляды чрезвычайно важно, задействовать ум зрителя с помощью эмоционального и энергетического накопления.

Пустота в пьесах и спектаклях Коляды — пространственно-временная категория, отражающая, прежде всего, внутреннее состояние их персонажей. Весьма часто жилье или быт заменяет пустота, как например в спектакле «Картина», когда в финальной сцене огромная картина красивого мира, висящая в пельменной, в которой происходит действие, становится пустой и исчезает со сцены, оставляя героев наедине со своими пустыми мечтами в подвале, который и есть их жизнь. Герои утопают в круговерти бытия, они уходят вместе со светом, исчезающим со сцены. В финале спектакля «Амиго» на пустой сцене во тьме остаются маленькие сверкающие павлины, символы красоты и любви, все-таки сохраняющие надежду на что-то светлое, однако наполняя зал каким-то мистическим, зловещим чувством. «Несчастье ведь

необыкновенно сценично. Несчастье души, а не просто убогость быта, которая у Коляды на первом плане» (Щеглова 2010: 116). Пустота пространства и холод быта отражает душевную пустоту персонажей. Все элементы постановки, декорация, свет, костюмы и прочее коррелируют с внутренней жизнью героев, неспособных к любви, взаимопониманию, изломанных жизнью. В этом персонажи колядовских пьес похожи на персонажей драмы абсурда: зачастую они вообще не способны услышать и понять друг друга, но в то же время они активно ведут диалог с зрителем, заставляя его искать причину невозможности коммуникации и абсурда бытия в их поведении. Эта пустота всегда наполнена ожиданием чего-то, как у Беккета, любви, Бога, правды, понимания, сочувствия. Финалы спектаклей часто открытые, оставляющие зрителю возможность свободного толкования, но они всегда направлены на вызывание у зрителя состояния катарсиса. Понятие катарсиса сегодня толкуют по-разному, но говоря об эстетическо-этическом воздействии спектаклей Коляды на зрителя мы согласимся с определением Е. Рабинович, которая ссылаясь на Буало, пишет, что, катарсис это «потрясающая душу развязка — и дарит зрителю безвредную радость сперва возбужденного самыми сильными средствами и наконец сполна удовлетворенного любопытства» (Рабинович 2000). Катарсические финалы в «Коляда-театре» несомненно наполняют души зрителей радостью, как они сами говорят, выходя из зала, но с другой стороны радость эта всегда смешана с глубокими раздумьями и слезами от потрясения, вызванного рядом ассоциаций, механизмом идентификации с персонажами, а также воздействием атмосферы навеянной апокалиптическим чувством. Кому-то может показаться, что Коляда своей «чернухой» тыкает зрителя носом в самое дно общества

и человеческое зло, но тут надо учитывать возрождение, если не самого героя, то зрителя, который вступает в посредственное отношение с героем. Показывая низкое, мерзкое существование, Коляда не ставит целью только обозначить черные пятна в человеческом обществе, а указать на путь перемен, на возможность перевоплощения человека.

Процесс обучения театральному искусству согласно мировидению Коляды никогда не заканчивается. Он подразумевает постоянное движение: снаружи — на сцене, и внутри — в душе и сознании артиста. Работа с актером в «Коляда-театре» не связана с определенной актерской школой, это живой процесс поиска новых форм, опирающийся на момент творческого вдохновения, интуитивный подход к роли, включение детского в подсознании актера, свободы мысли и творческое разнообразие.

Для Николая Коляды театр — это служение, алтарь, жизнь во всей ее полноте. Сохраняя традицию, сказочность, теплоту, «Коляда-театру» все-таки удастся следить за трендами в театральном мире, но так, чтобы не нарушать своего особого стиля и актерской практики. Новаторство театра Коляды лежит в театральном подходе, подразумевающим если не новый, то иной взгляд на определенные вопросы, злободневные темы, явления эпохи и Россию. Его спектакли навеяны патриотическим ощущением, но сохраняют иронию, как по отношению к любимой родине, так и ко всем большим вопросам, которых в своем творчестве касается Николай Коляда. Эклектика жанров, приемов, форм — делает «Коляда-театр» уникальным явлением в театральном мире, никогда не останавливающимся в поиске новых форм и переосмыслении ценностей. ♡

## Литература

- ВАХРУШЕВ, О., 2004: «В Екатеринбурге открывается «Коляда-театр», интервью с Никодем Колядой на «Радио Свобода». [<https://www.svoboda.org/a/24186065.html>] (18.5.2021).
- ВИНОКУР, Г. О., 1948: Русское сценическое произношение. Москва: Всероссийское театральное общество.
- ДИДЕНКО, М., 2016: «Отца в творчестве я себе не искал»: интервью Ольги Ковлаковой с Максимом Диденко. *Журнал «Teamp»*. [<http://oteatre.info/maksim-didneko-ottsa-v-tvorchestve-ya-sebe-ne-iskal/>] (6.1.2021).
- КНЕБЕЛЬ, М. О., 2021: *О действенном анализе пьесы и роли*. Сост. А. А. Бармак. Москва: ГИТИС.
- КОЛЯДА, Н. В., 2016: *Собрание сочинений в двенадцати томах. Том 5: Пьесы 1988–1966 годов*. Полонез Огинского (1993). Екатеринбург: издание в авторской редакции.
- КОЛЯДА, Н. В., 2016: *Собрание сочинений в 12 томах. Том 7: Пьесы разных лет*. Птица Феникс (2003). Екатеринбург: издание в авторской редакции.
- КОСТЕЛЯНЕЦ, В. О., 1992: *Мир поэзии драматической*. Ленинград: Советский писатель. [[http://teatr-lib.ru/Library/Kostelyanets/Mir\\_poezii\\_dramaticheskoy/](http://teatr-lib.ru/Library/Kostelyanets/Mir_poezii_dramaticheskoy/)] (18.5.2021).
- ЛЕЙДЕРМАН, Н. Л., 2010: *Теория жанра: Научное издание*. Екатеринбург: Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т.
- ЛИПОВЕЦКИЙ, М., БОЙМЕРС, В., 2012: *Перформансы насилия: «Литературные и театральные эксперименты «Новой драмы»*. Москва: Новое литературное обозрение.



- ЛЫЧАГИНА, И. В., 2013: *Театр: услуга или служение. Вопросы театра*. № 1–2. Москва: Государственный институт искусствознания. С. 57–59. [[http://sias.ru/upload/voprosy\\_teatra/2013\\_1-2\\_57-59\\_lichagina.pdf](http://sias.ru/upload/voprosy_teatra/2013_1-2_57-59_lichagina.pdf)] (18.5.2021).
- ПРОПП, В. Я., 2002: *Проблемы комизма и смеха*. Москва: Лабиринт.
- РАВИНОВИЧ, Е. Г., 2000: *Риторика повседневности. Филологические очерки*. СПб: Издательство Ивана Лимбаха. [[https://royallib.com/read/rabinovich\\_elena/ritorika\\_povsednevnosti\\_filologicheskie\\_ocherki.html#0](https://royallib.com/read/rabinovich_elena/ritorika_povsednevnosti_filologicheskie_ocherki.html#0)] (18.5.2021).
- РУДНЕВ, П. А., 2018: *Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950–2010-е*. Москва: Новое литературное обозрение.
- РУДНЕВ, П. А., 2010: Интервью Николая Коляды Павлу Рудневу. *Искусство театра. Вчера. Сегодня. Завтра*. Вып. 5. Екатеринбург: «Журнал Урал», Екатеринбургский театральный институт. С. 127–131.
- СТАНИСЛАВСКИЙ, К. С., 1954–1961: *Собрание сочинений в 8 томах. Т.4: Работа актера над ролью\**. Москва: Искусство, 1957.
- СТАНИСЛАВСКИЙ, К. С., 1954–1961: *Собрание сочинений в 8 томах. Т.3: Работа актера над собой. Часть II. Работа над собой в творческом процессе воплощения*. Москва: Искусство, 1957.
- ТИМОФЕЕВА, Е., 2021: BAD BOY «КОЛЯДА-ТЕАТРА», Москва: СТД РФ. *Блог для начинающих театральных критиков «Старт Ап»*. [<http://stdrf.ru/syuzhety/106/>] (18.5.2021).
- ЩЕГЛОВА, Е., 2010: *Театр жалости и печали. Предисловие к публикации пьесы Н. Коляды «Амиго»*. *Искусство театра. Вчера. Сегодня. Завтра*. Вып. 5. Екатеринбург: «Журнал Урал», Екатеринбургский театральный институт. С. 115–116.

ЩЕРБАКОВА, Н. Г., 2013: *Театральный феномен Николая Коляды.*

Санкт Петербург.


ЭПШТЕЙН, М. Н., 1988: *Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX-XX веков.* Москва: Советский писатель.

## Резиме

У нашем раду настојали смо да дамо приказ позоришног метода Николаја Кољаде у сопственом позоришту “Кољада-театар”, као и његовог приступа раду са глумцима и младим редитељима. Представе Николаја Кољаде базирају се на еклектици жанрова, стилова, доживљају света као карневала, елементима гротеске, народног позоришта, балагана, при том задржавјући одлике реалистичког позоришта. Доживљај живота као позорнице, и позоришта као самог живота доминира уметничким светом Николаја Кољаде. Кољадин приступ раду са глумцем не базира се на одређеној позоришној школи, већ је усмерен на потрагу нових форми, отварање свести глумца помоћу механизма “дечије игре” и самосталне потраге за реализацијом улоге, као и на очување јединствености сваког појединачног глумца. Посебну пажњу обратили смо на масовне сцене, које носе у себи елементе обреда, ритуалности и народног руског позоришта, уједно оштро критикујући како условно време у којем живе јунаци представе, тако и одазивајући се на појаве савременог света.

## Lana Jeknic

*Lana Jeknic is a PhD student at the Faculty of philology University in Belgrade, where she currently works as an associate out of class. In her studies she focuses on Russian drama of 20th and 21th Century, with a focus on the work of Nikolay Kolyada and his students, as well as performance art, literature of absurd.*



**К вопросу об аллюзивности  
в русской и японской  
драматургии первой  
половины 20-го века:  
на примере пьес 1910-20-х гг.**  
To the Question of Allusiveness  
in Russian and Japanese  
Dramaturgy of the First Half of  
the 20th Century: The 1910-20s.

В работе рассматривается своеобразие аллюзивности в русской и японской драматургии первой трети прошлого столетия. На конкретных примерах аллюзивности ведутся сравнения известных русских и японских пьес 1910–20-х гг., когда мировая драматургия начала обновляться эволюционно и экспериментально. Важным моментом признан дух времени, который, несмотря на разницу культур или конвенций, привел к созданию нового театра.

При рассмотрении разнообразного материала выясняется, что в русской и японской драматургии первой трети XX в. были популярны разные виды аллюзивности. Театральные аллюзии направлены непосредственно на восприятие зрителя либо читателя. В русской драматургии 1920-х гг. довлеет сатирическое отношение авторов к общественно-политической ситуации, с чем связана и специфика аллюзивности.

АЛЛЮЗИВНОСТЬ, РЕМАРКИ,  
РЕФОРМИРОВАНИЕ СЦЕНИЧЕСКОГО  
ЯЗЫКА, ВОЗДЕЙСТВИЕ  
НА ЗРИТЕЛЯ, НОВЫЙ ТЕАТР

The paper examines the originality of allusiveness in Russian and Japanese drama in the first third of the last century. Based on specific examples of allusiveness, comparisons are made between famous Russian and Japanese plays of the 1910s and 20s, when world dramaturgy began to be updated evolutionarily and experimentally. An important point is the spirit of the time, which, despite the difference in cultures or conventions, led to the creation of a new theatre.

When considering a variety of material, it turns out that in Russian and Japanese drama in the first third of the twentieth century, different types of allusiveness were popular. Theatrical allusions are aimed directly at the perception of the audience or reader. In Russian dramaturgy of the 1920s satirical attitude of the authors to the socio-political situation prevails, which is also connected with the specificity of allusiveness.

ALLUSIVENESS, REMARKS, STAGE  
LANGUAGE REFORM, IMPACT ON THE  
AUDIENCE, NEW THEATRE

## ВВЕДЕНИЕ

Аллюзивностью называют имплицитную реализацию разных видов намека. Аллюзии могут быть самыми разнообразными: тематическими, сюжетными, психологическими, личными, метафорическими, пародийными, структурными, историческими, языковыми, мифологическими и т.д. В драматургии, где ограничены время и пространство, невозможно не опираться на аллюзивность. Общеизвестно, что художественные, исторические, библейские, мифологические и другие аллюзии были очень актуальными для европейской литературы и театра начала XX века. А как же обстоит дело с японской драматургией и театром того же периода? Рассмотрим это на отдельных примерах.

В настоящей работе рассматривается своеобразие аллюзивности в русской и японской драматургии первой трети прошлого столетия. Можно с уверенностью сказать, что такого рода компаративные исследования – крайне редкий случай в мировой славистике.

Сосредотачиваясь на конкретных примерах аллюзивности, мы решили сравнить известные русские и японские пьесы 1910-ых и 1920-ых годов. Наш выбор обусловлен тем, что именно в ту эпоху наблюдались резкие изменения в стиле и приемах как русской, так и японской драматургии, именно в те годы мировая драматургия начала обновляться эволюционно и экспериментально, пытаться внедрять и осваивать столь разные виды драматургических экспериментов. В результате этих поисков и изменений зарождались новые традиции мирового театра. Важным моментом мы считаем дух времени, который, несмотря на разницу культур или конвенций, привел к созданию нового театра.

Возникает немаловажный вопрос узнаваемости аллюзий читателем или зрителем пьес. Аллюзивность направлена на активное уяснение текста воспринимающими, тем самым она обогащает не только драматический текст, но и театральное искусство как творчество, создаваемое двумя сторонами – сценой и публикой.

В качестве предмета сравнений возьмем пьесы русских драматургов Н. Евреинова («Самое главное») и Н. Эрдмана («Мандат»), а из японских – Хякудзо Курата («Священник и его ученик») и Кунио Кисида («Старая игрушка»). Все эти авторы отличаются своими собственными поисками на ниве новой драматургии.

Проанализируем аллюзивность в диалогах и репликах, также в ремарках и других моментах вышеназванных пьес. Аллюзиями могут служить мифологические, легендарные, фольклорные, литературные, театральные, музыкальные, живописные, пластические и другие сюжеты, персонажи, события, детали, фрагменты, реплики.

### **АЛЛЮЗИВНОСТЬ В ДИАЛОГАХ, РЕПЛИКАХ, ХАРАКТЕРАХ ПЕРСОНАЖЕЙ, В СЕМАНТИКЕ ИХ ИМЕН**

#### **Н. Евреинов**

Пьеса «Самое главное», поставленная в 1921 г., – кладезь аллюзивности. И в сюжете, и в структуре пьесы немало общего с пьесой Л.Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора», написанной в 1922 г. Два драматурга некоторое время сотрудничали. «Веселая смерть» Евреинова была поставлена в Риме как раз в режиссуре Л.Пиранделло.

Аллюзивность в пьесе «Самое главное» – это, главным образом, выражение еврейновской эстетики и критика положения

театрального искусства, в центре внимания которой находились театр реалистического направления и балаган. Критика драматурга была направлена также на общественное положение того времени. Аллюзивность наблюдается в следующих моментах:

А) Литературные аллюзии:

Вопрос «Куда идешь, Бог?» Г. Сенкевича отражает еврейновскую иронию, показанную в театре в театре. Т.е. как ни крути, театр старого направления никуда не идет.

«Тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман» – из «Героя» (1830) А. Пушкина. Знаменитая цитата переключается с еврейновским кредо «Театр – сплошной очаровательный обман».

«Весь мир театр...» (У. Шекспир). В контексте пьесы Еврейнова эту фразу надо понять так, что жизнь превращается в театр, а не наоборот. В этих словах угадывается критика на позицию В.Мейерхольда «театрализация театра».

Все эти цитаты хорошо узнаваемы.

Б) Аллюзивные персонажи:

Дама с собачкой воспринимается как пародийная аллюзия на чеховскую Анну в Ялте. Она постоянно следит за собачкой при разговоре, но у Еврейнова это не означает, что она смущается перед собеседником, скрывая эмоции, как чеховская Анна.

Танцовщица-босоножка ассоциируется с Айседорой Дункан.

Аллюзивны также имена отдельных персонажей. Например, имя режиссера Аристарх означает «энергичный начальник». Однако неизвестно, удастся ли ему совершить свои начинания.

В) Структура пьесы:

Несмотря на разницу в духе и намерениях драматургов, сцена «театра в театре» не может не быть шекспировской аллюзией.



В свою очередь, в пьесе «Шесть персонажей в поисках автора» Л.Пирранделло прочитываются аллюзии на еврейновскую пьесу.

Г) Театральные аллюзии связаны также с критикой в адрес театра реалистического направления. В них угадывается намерение автора создать новый театр – ни психологический, ни балаганный. Главное в нем – приятный очаровательный обман.

### **Н. Эрдман**

Пьеса «Мандат», написанная Н.Эрдманом в 1925 г., полна политических и социальных аллюзий. Квартира Гулячкиных является не только театром в театре, но и миниатюрной моделью России эпохи НЭПа.

Стремление намеками показать то, что происходит за сценой, – это прием русской драматургии во избежание цензуры, что наблюдается и у Гоголя, и у Сухово-Кобылина, и у Чехова. Но не только. Н. Эрдман ярче и живописнее наполняет сценки социально-политическими аллюзиями, акцентируя внимание на общественном положении того времени.

Приведем примеры социально-политических аллюзий, в которых звучит также ироничная критика советской власти, социализма:

А) Революция и общество

*«Нынче сумасшедших домов нет, теперь свобода» [Эрдман, 26],*

*«Такая великая страна – и вдруг революция. Прямо неловко перед другими державами» [32],*

*«Тамара. Мой супруг мне сегодня утром сказал: «Тамарочка, погляди в окошечко, не кончилась ли советская власть?» – «Нет,*

*кажется, еще держится.» «Ну что ж, говорит, Тамарочка, опусти занавесочку, посмотрим, завтра как».*

*Надежда. И когда это завтра настанет?!» [34] и т.д.*

Мистический настрой вокруг смерти царской семьи и надежда народа на ее возвращение угадывается, например, в аллюзивном названии романа, который тайком читает Настя, – «Кровавая королева-страдалица».

Б) Аллюзивные имена персонажей:

Аллюзивным именем в пьесе Эрдмана может быть имя кухарки Насти, Анастасии Николаевны, обыкновенной девушки-провинциалки, образ которой часто выступает в русской литературе XIX-го века. Но ее поведение и реплики основательно сдвигают сюжет пьесы. Ее имя и отчество имеют важное значение для людей, тоскующих по царской России.

Имена остальных персонажей, такие как Автоном Сигизмундович, Крантик Наркис Смарагдович, Олимп Валерианович Сметанич, Зотик Францевич Зархин, Ариадна Павлиновна, Агафангел и другие, пародируют моду той эпохи смешения старого и нового, русского и искаженно-западного, т.е. вычурного, искусственного и в языковых явлениях. Между тем, в пьесе того же автора «Самубийца» тоже есть персонаж с подобного рода именем – Аристарх Доминикович, энергичный организатор самоубийства героя.

Обратимся далее к японской драматургии первой трети XX века.

### **Х. Курата (1902-1957)**

Х. Курата написал пьесу «Священник и ученик» в 1916 г. Коротко передам содержание пьесы.

В глубокую зиму священник высокого ранга Синран со своими учениками приходят в деревню в дом самурая, утратившего место в феодальной организации, с тем чтобы укрыться от снега. Хозяин, не любящий буддизм, не разрешает им войти в дом, даже беспощадно бьет священника, чтобы выгнать. Синран все прощает. После этого хозяину снится страшный сон: он убивает курей и животных, при этом одна из убиваемых куриц смотрит на него человеческими глазами – оказалось, это глаза самого хозяина. Осознав случившееся, самурай просит прощения Синрана, лежащего на снегу. Хозяин дома ведет себя как злой человек, из-за отчаяния он жестоко обращался с людьми и животными. По его словам, в прошлой жизни он убил женщину.

Несколько лет спустя сын хозяина становится учеником Синрана, получив новое имя Юиэн. У него чистая платоническая любовь с девушкой, которая ради больной матери работает в публичном доме. Юиэна резко критикуют другие ученики храма, считая его общение с такой девушкой позорным. Синран убеждает учеников своим религиозным учением. Позже Юиэн и его возлюбленная стали мужем и женой, много помогают Синрану. А сын Синрана Дзэнран становится блудным. Перед смертью отца вопреки просьбе Юиэна Дзэнран так и не признается в вере в буддизм. Однако он далеко не безумный и страдая от осознания своего грешного духа, знает, что надо признаться в грешности своего поведения.

Синран считает важным знать, что все люди грешные, и не скрывать это с тем, чтобы счастливо жить в небесном мире. Он готов простить даже самых злых преступников.

Пьеса эта была переведена на иностранные языки. Прочитав ее в английском переводе, ее высоко оценил Ромэн Роллан. Он написал Курата письмо, в котором говорится: «иного такого

чисто религиозного из религиозных искусств современной Азии я и не знаю» [цит по: Курата, (коммент. Тэцудзо Танигава) 229–230].

Как известно, примерно в 13-м веке появилась буддистская книга «Плач от расхождений». Считается, что после кончины Синрана ее написал Юиэн для того, чтобы правильно передать учение Синрана всем людям. «Плач» высоко оценивают разные писатели и мыслители мира, в том числе М.Хайдеггер. Пьеса «Священник и его ученик» была создана на основе этой книги и религиозного мышления самого драматурга Х.Кураты.

Аллюзивность в пьесе Кураты отмечается в следующих моментах:

#### А) Общественное мнение и конвенция

Характерно беспокойство Синрана о том, что люди живут в зависимости от того, как смотрит на них общество. Т.е. никуда не деться от ока окружающих тебя людей. Это намек на неизменную конвенцию японского общества того времени, которая часто даже бывала сильнее любого закона. Пословица «С кем поведешься, от того и наберешься», которую Юиэн в детстве писал в школе каллиграфии, с одной стороны, передает систему японского общества. С другой стороны, она указывает пока невидимый мальчику путь буддистского вероисповедания.

#### Б) Христианство и буддизм

И Синран, и Юиэн совершенно живые люди. Но в пьесе они описаны не совсем такими, какими были японские священники традиционных взглядов. В образах человеческого священника Синрана и его ученика Юиэна, созданных автором, наблюдается влияние христианства, например, в «Плаче», написанном Юиэном, а также в повторяемых словах Синрана, что все родились грешными и всех надо простить.

Кто-то из Святых сказал: «При обнаружении в свете хоть одного грешного все это – в твоём грехе» [177]. Эти слова представляют сочетание христианского и буддистского мировоззрений.

Слова Синрана «Святая любовь должна любить любимого как соседнего», «Обратись к любимому не как к своему, а как к дитю Будды, чужому» [190] воспринимаются не столько учением буддизма, сколько учением христианства.

В) Пословицы, поговорки, устойчивые словосочетания

Например, «набережная Сай» [23] – туда уезжают умершие дети. Она находится там, где черти металлическими полками сваливают сложенные детьми камни. Выражение означает «вечное повторение одного того же обычно скучного и даже неблагоприятного дела». Это намек на неменяющееся общество и людей.

### **К. Кисида (1890-1954)**

Пьесу «Старая игрушка», написанную К. Кисида в 1923 г. в Париже, драматург показал супругам Питоевым и они очень высоко ее оценили. Дж. Питоев сказал ему, что это очень живописная (pitoresque) пьеса и он хочет поставить ее на парижской сцене.

Кисида посещал театр Vieux Colombier, общался с Дж. Копо и другими французскими театрами. Там он вдохновился движением очищения театра.

По возвращении в Японию Кисида основал театральную группу «Бунгаку-дза», в дословном переводе «Труппа литературы», вместе с Дзюран Хисао (знавшим режиссерские особенности Мейерхольда наверняка через французских театралов и написавшим пьесу, напоминающую «Цирк Шардам» Хармса), который тоже вдохновился французским театром, будучи учеником Шарля Дюллена.

В эпоху общественных, бытовых и культурных перемен в Японии для обновления японского театра К.Кисиде необходимо было разработать своеобразный язык театра и постановку нового сюжета. К.Кисида стремился создать новый язык диалогов персонажей. Он начал искать его не в авангардизме, а в создании внутренних монологов и диалогов, а также драматической структуры нового времени. Это столкновение и сочетание японского и европейского стилей театральной речи и образа мышления.

Коротко передам содержание пьесы «Старая игрушка».

Из-за трения с отцом и т.п. разлюбивший Японию художник Томэо бежит из отечества и приезжает во Францию, где бывает в салоне жены японского дипломата Фусако, с которой он давно в дружеских отношениях. Одно время их даже тянуло друг к другу. Там он знакомится с художницей Луизой и они женятся. Из-за осознания проблем, связанных с различием рас и возможных сложностей в японском обществе, Томэо отказывается от предложения Луизы жить в Японии. Луиза одна отправляется в Японию, а он остается во Франции. Заболевший Томэо и Фусако, решившая развестись с мужем, так и не могут быть вместе, несмотря на взаимную симпатию и общее чувство одиночества.

Название пьесы «Старая игрушка» означает «игру чувства в воображении», по словам француженки:

*Томэо. /.../ я не доволен игрой чувства в воображении, которую японцы еще не могут сбросить.*

*Луиза. Т.е. вы бросили старую игрушку и протянули руку к новой и не знаете, как играть ей, поскольку она чуждая, поэтому вы не довольны. (Пауза) А я умею играть двумя игрушками. [Кисида, 63–64]*

**Аллюзивность:****А) общество и конвенция**

В пьесе отчетливо звучит, в том числе на уровне аллюзий, явная нелюбовь героя к японскому обществу и его старой системе. Например, в таких словах героя: «Вокруг меня никто меня не понимает. Все во всем мне мешают. А за границей я чувствую себя свободнее. Не так-то тяжело, когда окружающие на меня не обращают внимания» [30]; «нынешняя Япония неудобное место для житья во всех отношениях, полная противоречий и краха.» [65]

Помимо этого, герой постоянно рисует французенку, но ее портрет всегда похож на японку. А Луиза, собирающаяся в Японию с ним, уверена, что она умеет рисовать образ японца лучше его, поскольку она стремится сочетать европейскую логичность и японскую тонкость чувства в своеобразной гармонии.

Томэо во Франции хочет создать свою индивидуальную, свободную ото всего японского жизнь. Т.е. он решил бросить старую игрушку, в то время как его французская жена хочет играть с двумя.

Такие образы японца и западной женщины были чужды тогдашней японской публике. Японская интеллигенция в те годы в конечном итоге традиционно возвращалась из Европы домой, но пьеса вызвала большой интерес среди литературных и театральных кругов Японии 20-ых годов.

**Б) Литература и музыка**

«О, все так сладко и полно предвидений!.. В улыбке, плавающей в больших глазах, я вижу уголок небесный» [12-13]. Эта песня неожиданно поется тремя персонажами. Для японского героя она означает кратковременную радость и одновременно предвидение разочарования, а для французенки – наоборот. Узнаваемость

оригинала слов невелика, но намек может передаваться в зависимости от того, как поют персонажи-актеры.

#### В) Персонажи

Муж Фусако, который фотографирует Луизу, говорит: «Гармонично подходящая к фону Луиза...» [13]. Он не хочет, чтобы Томэо фотографировался вместе с ней. Это типичное отношение японской интеллигенции того времени к Западу. Одновременно это объясняет внутренний конфликт самого Томэо. Он не доволен тем, как он живет во Франции. Он живет двойственной жизнью и носит маску любящего Запад человека.

Луиза – олицетворение гармонии и силы европейской воли. Но и она живет в мире идеального воображения так же, как и Томэо. Образ Фусако интересен тем, что он напоминает онегинскую Татьяну. Узнав, что Томэо влюблен в Луизу, Фусако с горечью отходит от него. Но когда Томэо разочаровывается в поведении Луизы и решает не ехать с ней в Японию, он приближается к Фусако – и она нежно, но решительно отвергает Томэо, сказав ему, что она в одиночестве, но уже не такая, какой была месяц назад. Это приближает личность Томэо к потомкам «лишнего человека».

### **АЛЛЮЗИВНОСТЬ В РЕМАРКАХ И ДРУГИЕ ЕЕ ВИДЫ**

Далее, обратим внимание на аллюзивность, выраженную в ремарках и во всевозможных деталях пьес.

#### **Н. Евреинов**

##### А) Движение персонажей:

Все движения преувеличенные и парадоксально неестественные.



**Б) Фоновые вещи:**

Комната Гадалки: летучая мышь, сова... Театр...

**В) Музыка и танцы:**

Общий танец в развязке.

**Н. Эрдман**

**А) Фоновые вещи:**

Контраст между реалистической картиной «Вечер Копенгагена» и якобы религиозной картиной «Верую, Господи, верую!» [Эрдман, 21].

**Б) Музыка и танцы: Шарманщик**

**Х. Курата**

**А) Движения и пластика персонажей:**

Пьеса составлена в виде вопросов и ответов священника и других персонажей, поэтому здесь меньше указаний на движения.

**Б) Фоновые вещи:**

Каллиграфия.

Книга с иллюстрациями ада.

Сакура использована для напоминания (с надеждой) о хорошем прошлом.

**В) Музыка и танцы:**

Песни падшей девушки, детей звучат чище банальных разговоров взрослых.

**К. Кисида**

**А) Движения и пластика персонажей**

Герой долго кормит карпов в разных местах. Это намекает на его чувство дистанцированности от западного общества.

Движение и выражение лица японской дамы Фусако показывают расхождение между тем, что она делает и думает. В противоположность этому выражение лица и движения Луизы всегда четче и ярче. У нее более непосредственные реплики, смех, паузы, довольно ясные движения, тогда как у японцев – чаще показаны взгляд и движения, скрывающие настоящие чувства.

Ремарки к образу Луизы, во время разговора: (не останавливаясь рисовать), (остановившись рисовать), (перемешивая краски на палитре) [15], (хохоча) [16], (плача) [69], (обижаясь) [70], а у Томэо: (не решаясь) [18], (искренне, но немного чувствуя неловкость) [24], (как бы требуя жалости, смотрит на лицо Фусако) [74], а у Фусако: (порой поглядывая на двери) [28], (как бы обвиняя собеседника в нечестности, но одновременно жалея его надменность, молча всматривается в Томэо) [32], (молча наклоняя голову вниз) [72], (слегка вытирая с глаз слезы платком, которым она вытирала слезы Томэо) [74]. В разговорах японцев появляются длинные паузы. При разговоре Томэо с японцами ремарки показывают, что он ведет себя как француз.

#### Б) Фоновые вещи

Герой рисует портреты. Луиза, влюбившаяся в него, хочет рисовать его.

#### В) Музыка и танцы

Песня на французском – лейтмотив пьесы.

Молодежь проходит мимо японского героя, танцует и пренебрегая им. Сильный контраст культур и подчеркивание постоянного одиночества героя.

## **ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ**

Русский театр начала XX-го века развивался под влиянием разных видов восточного искусства. В это же время японский театр, под влиянием западного и русского, тоже видоизменялся в различных аспектах, внедряя, в частности, экспрессионизм и конструктивизм.

При рассмотрении вышеизложенного столь разнообразного материала становится ясно, что в русской, европейской, японской драматургии первой трети XX века были популярны разные виды аллюзивности. Одни из них непосредственно показывают глубину эрудиции авторов, другие понятны каждому. Театральные аллюзии направлены непосредственно на восприятие зрителя либо читателя. В русской драматургии 1920-х годов довлеет сатирическое отношение авторов к общественно-политической ситуации, с чем связана и специфика аллюзивности.

В японской же драматургии вместо сатиры наблюдается нравственная или мировоззренческая аллюзивность. Тем не менее, в драматургии обеих стран остро ощущается дух времени, который только театр может столь непосредственно передать людям.

Традиционно театроведы подчеркивают влияние Станиславского на становление нового японского театра и влияние Мейерхольда на модернистский стиль. Но в японских пьесах первой трети XX века найдены разные виды влияний и русского, и европейского театров, в частности, французского театра или театра русского зарубежья, часть которых обнаружена и в пьесах русских драматургов того же времени.

При подробном рассмотрении развития японского театра 1910-ых и 20-ых годов надо учитывать реформу языка и стиля.

В то время японская поэзия начала изменяться, внедряя в поэтический текст древнюю лексику, в поисках утонченности слов и красоты формы. Потом эта тенденция новой поэзии прервалась в силу развития свободного и устного поэтических стилей. Подражая европейским авангардистам, японская поэзия начала приобретать более прямую и экспрессивную форму. С другой стороны, продолжался бум русской литературы реалистической и философской направленности, быстро переводившейся с конца XIX-го века. Все это сильно повлияло на развитие нового японского театра.

Для японского театра важным стал вопрос освобождения от старого языкового стиля и в то же время реформирование сценического языка и воздействия на зрителя. Те драматурги, которых мы представили в работе, выбрали путь к стимулированию воображения зрителя, при помощи которого можно было бы менять и японский, и европейский театр.

Для японских драматургов первой трети XX века были актуальны поиски ответа на вопрос, что такое новый театр. Театр, где сталкиваются действительность и фикция, обыденное и необычное, в результате чего создается плодотворное содержательное пространство художественной реальности, которая рождается активным восприятием зрителя. Можно сказать, что первая треть XX-го века – золотой век не только нового мирового театра, но и новой японской драматургии. ♡

## Литература

ЕВРЕИНОВ, Н.Н., 1923: *Драматические сочинения III-й том*. Петроград: Academia.

ЭРДМАН, Н.Р., 1990: *Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников*. М.: Искусство.

КУРАТА, ХЯКУДЗО (倉田百三, 1998: *Священник и его ученик*. Токио: Иванами-сэтэн. (На япон. яз)

КИСИДА, КУНИО (岸田國士, 1993: *Старая игрушка и 5 других пьес*. - Токио: Иванами-сэтэн. (На япон. яз)

## Rezime

Razprava se posveča specifikki aluzivnosti v ruski in japonski dramatiki prve tretjina preteklega stoletja. Ob konkretnih primerih aluzivnosti je ponujena primerjalna analiza znanih ruskih in japonskih dramskih del iz obdobje med letoma 1910 in 1930, torej iz časa, ko se je svetovna dramatika intenzivno razvojno obnavljala z vključevanjem najrazličnejših oblik dramaturškega eksperimentiranja.

Kot objekt primerjave sta vzeti drami ruskih dramaturgov N. Jeverejinova (*Najpomembnejše*) in N. Erdmana (*Mandat*), med japonskimi deli pa drami Hyakuzō Kurata (*Svečenik in njegov vajenec*) in Kunio Kišida (*Stara igrača*).

V dramah je analizirana aluzivnost v dialogih in replikah, pa tudi v didaskalijah in ostalih elementih omenjenih dramskih del, na osnovi česar je očitno, da so bile tako v ruski kot japonski dramatiki obravnavanega obdobja najrazličnejše oblike aluzivnosti zelo priljubljene. Nekateri razkrivajo izjemnost avtorjeve erudicije, druge so splošno razumljive, vedno pa so usmerjene neposredno na recepcijo bralca oz. gledalca. V ruski dramatiki obdobja prevladuje satiričen odnos avtorjev do družbenih in političnih razmer, kar se kaže tudi v specifikki aluzivnosti v njihovih dramah.

V japonski dramatiki je bolj v ospredju npravstvena in svetovnonazorska aluzivnost, a kljub temu se v dramah obdobja v obeh kulturah ostro čuti duh časa, ki ga gledališče lahko posreduje ljudem. V japonskih dramah smo odkrili najrazličnejše vplive tako ruskega, kot ostalih evropskih gledališč, predvsem francoskega in ruskega gledališča v emigraciji, podobne vplivi pa so opazni tudi v delih ruskih dramaturgov. V tem času se je zelo spremenila japonska poezija, ki je v iskanju lepote besede in prefinjenosti forme začela vključevati v besedila arhaično

leksiko, a je hkrati pod vplivom zahodnoevropskih avantgardistov odkrivala tudi bolj neposredne in ekspresivne oblike. Po drugi strani so imeli na razvoj japonske kulture velik vpliv tudi ruski realisti, ki so jih kot vplivne mislece v tem obdobju veliko prevajali v japonščino. Vse navedeno je močno vplivalo na razvoj novega japonskega gledališča.

## **Синъити Мурата**

*Синъити Мурата – профессор Университета Софии в Токио, почётный профессор Полтавского Национального Педагогического университета и Классического Приватного университета. Президент Ассоциации Японских Славистов. Театровед, литературовед, переводчик японских пьес. Основные сферы изучения – сравнительные исследования славянской, японской и европейской драматургии, славянская поэтика первой половины 20-го века. Среди научных работ статьи о драмах Н. Евреинова, М. Булгакова, Н. Эрдмана, Д. Хармса, И. Анненского, М. Кузмина, М. Цветаевой, Н. Тэффи, З. Гиппиус, А. Платонова, М. Семенко, С. Мрожека, А. Арто, Л. Пиранделло, С. Оока и других.*





---

# Varia

---



**Vloga mesta in morja  
v prozi Vanje Pegana**  
The Role of the Town  
and the Sea in Vanja  
Pegan's Prose

V prispevku so analizirani štirje Peganovi romani: *Čoln, Pisatelj, Adam in pilot*, *Potovanje na začetek poti*, *Svetilnik* in tri kratkoprozne zbirke: *Kopanje mornarjev v topli vodi*, *Nebo davnega poletja* in *Štiri morske milje*. Temeljna metodologija je literarnovedna, naslonjena na kulturno geografijo v smislu t. i. prostorskega obrata, ki poudarja pomen raziskovanja prostora tudi v književnosti. Predstavljeni so odgovori na raziskovalna vprašanja, kateri elementi pokrajine gradijo literarni prostor v Peganovi prozi (mesto, morje, podeželje), na katere zunanje in notranje mikrolokacije je razdeljen, kakšno je razmerje med njimi in kakšna je v njej vloga mesta in morja kot dveh najobsežnejših literarnih prostorov.

SODOBNA SLOVENSKA  
KNJIŽEVNOST, LITERARNI PROSTOR,  
PROSTORSKI OBRAT, SLOVENSKA  
ISTRA, OBALA, PIRAN

In the contribution, four novels written by Pegan are analyzed: *Čoln, Pisatelj, Adam in pilot*, *Potovanje na začetek poti* and *Svetilnik* together with three collections of short stories: *Kopanje mornarjev v topli vodi*, *Nebo davnega poletja* and *Štiri morske milje*. The methodology adopted is that of literary studies with the aid of cultural geography in the sense of the so-called spatial turn which highlights the study of space also in literature. Answers are given to the following research questions: which elements of the landscape constitute the literary space in Pegan's prose (town, sea, countryside), in which external and internal micro-localities is it divided, what is the relationship between them and what is the role of the city and the sea in it as the two largest literary spaces.

CONTEMPORARY SLOVENIAN  
LITERATURE, LITERARY SPACE,  
SPATIAL TURN, SLOVENIAN ISTRIA,  
SLOVENIAN COAST, PIRAN

## 1

Rodil se je leta 1967 v Kopru, odraščal je v Piranu, zdaj stanuje v Izoli; je pisatelj, glasbenik, učitelj klasične kitare in avtor scene glasbe za več gledaliških predstav. Poleg proznih del za odrasle je napisal nekaj ilustriranih zgodb za otroke, slikanic, otroških gledaliških predstav in tri pesniške zbirke za odrasle. Za roman *Pisatelj, Adam in pilot* (2006) je prejel nagrado za sodobni slovenski roman literarnega natečaja ob tridesetletnici Sveta knjige, za slikanico *Tonin* (2009) pa mednarodno nagrado za otroško književnost bela vrana (2010).

## UVOD

V sodobni slovenski prozi, dogajalno umeščeni v slovensko Istro, poleg Marjana Tomšiča, Franja Frančiča in še nekaterih, npr. Iztoka Geistra, Jurija Hudolina ali Maje Gal Štromar, po prostorski enovitosti svojega korpusa izstopa Vanja Pegan.<sup>1</sup> Prav vsa svoja prozna literarna dela za odrasle je namreč umestil v urbani oz. morski in obmorski prostor slovenske Istre oz. Obale. S tem je na nek način postavil naravni protipol obsežnemu istrskemu literarnemu opusu istrskega barda Marjana Tomšiča, ki je umeščen na istrsko podeželje. V prispevku bodo s stališča prostora in s posebnim poudarkom na mestu in morju kot elementih pokrajine analizirani štirje Peganovi romani: *Čoln* (2005), *Pisatelj, Adam in pilot* (2006), *Potovanje na začetek poti* (2009), *Svetilnik* (2015) in tri kratkoprozne zbirke: *Kopanje mornarjev v topli vodi* (2002), *Nebo davnega poletja* (2007) in *Štiri morske milje* (2012). Predstavljeni bodo odgovori na raziskovalna vprašanja, kateri elementi pokrajine gradijo literarni prostor v Peganovi prozi, na katere mikrolokacije je razdeljen, kakšno je razmerje med njimi in še zlasti: kakšna je v Peganovi literaturi vloga mesta in morja kot dveh njegovih najpogostejših literarnih prostorov. Temeljna metodologija, uporabljena v članku, je literarnovedna, naslonjena na kulturno geografijo v smislu t. i. prostorskega obrata (Hladnik 2012, Perenič 2012, Pisk 2012, Urbanc 2012, 2013; Urbanc in Juvan 2012, Juvan 2013).

V raziskavi *Pokrajinske predstave o slovenski Istri* je družbena geografinja Mimi Urbanc (2011: 11) ugotovila, da

*pokrajina ni le kompleksen sistem naravnih in družbenih značilnosti, ampak je tudi miselna institucija, simbol, je odprta knjiga, ki nam omogoča, da prodremo v njeno notranjost in se seznanimo z njeno vsebino.*

*Njeno prebiranje nam odkriva številne zgodbe, prepletene s preteklostjo, ideologijo, življenjem ljudi [...] Ravno zaradi časovne dimenzije pokrajina odseva vzajemno dogajanje v sedanjosti in preteklosti ter omogoča oblikovanje identitete na osebni, krajevni, regionalni in državni ravni. Pokrajine so večplastne in vsebujejo spomin na pretekla obdobja človekovega delovanja na Zemlji.*

Uporaben pristop k interdisciplinarnemu raziskovanju v kulturni geografiji in literarni vedi je razumevanje pokrajine kot besedila, ki ga Mimi Urbanc povzema po Richardu H. Jacksonu. Razumevanje pokrajine kot besedila nakazuje z metaforo: »‘pokrajina je besedilo, ki ga je napisala (oblikovala) družba’« in nadaljuje, da to besedilo berejo tako strokovnjaki kot tudi tisti, ki pokrajino uporabljajo. V ozadju omenjene metafore je ideja, da ljudje v pokrajino vtisnejo svoje mišljenje in vrednote prav tako, kot zlijejo svoja čustva na papir, zato je pokrajino posledično mogoče brati enako kot knjigo. Dešifriranje pokrajinske simbolike razkrije povsem ideološka in politična sporočila, vtisnjena v pokrajino. Razumevanje pokrajine kot besedila se približuje literarnovednemu pristopu na način, kot ga je v delu *Bralno dejanje* predstavil Wolfgang Iser, saj naj bi po I. D. Whytu tudi pokrajina bila zunanji svet, kot ga posreduje človekova izkušnja. V tem smislu ni sestavljena le iz tistega, kar se razkriva pred našimi očmi, ampak tudi tistega, kar je v naših glavah, torej je konstrukt oz. družbeni in kulturni proizvod, način videnja, projiciranja na svet. Avtorico še posebej zanima, kako pokrajine doživljamo, interpretiramo in predstavljamo. Branje je namreč odvisno od gledalca, od njegovega osebnega pogleda in kulturnega okolja, iz katerega izhaja; vsak posameznik ima svojo osebnost in pogled na svet, ki filtrira in izmaliči informacije, kar vodi v selektiven vtis pokrajinskega videza. Kulturno geografijo in literarno vedo

2  
Punta it. 'rt, rtič',  
najzahodnejši del  
Pirana.

poveže še s trditvijo, da so poleg pokrajinskih analiz tudi literarne stvaritve eden od načinov spoznavanja pokrajine oziroma njenega razumevanja. Pri tem se naveže na kulturnega geografa Mika Cranga. V delu *Cultural Geography* (1998) je zapisal, da »literarne pripovedi lahko razkrijejo, kako je prostor urejen in kako odnos do prostora oblikuje družbeno delovanje. Tako geografija kot književnost obsegata pisanje o krajih in prostorih. Obe sta proces označevanja, ki krajem pripisuje pomen v določenem družbenem kontekstu.« (Urbanc 2011: 16)

### LITERARNI PROSTOR KOT NEIMENOVANO MESTO

Že prva zgodba v Peganovem prvoosebni prvcencu, *Dogodek na pogoreli jahti*, je umeščena v obmorski kraj, ki ni poimenovan z zemljepisnim lastnim imenom, vendar lahko prebivalci tega mesta oz. poznavalci iz pisateljevega natančnega opisa, ki je zelo značilen tudi za njegovo poznejšo prozo, razberejo, da gre za Piran. Na začetku druge zgodbe, *Potop na otoku*, je vzdušje mirnega poletnega večera v letoviškem obmorskem kraju prikazano iz perspektive mladih prebivalcev, ki opazujejo v belo oblečene sprehajajoče se nemške turiste. Omenjeni so gostinski lokali (Batana, Istrska klet, pri Iveku na Puntti), katerih krajevna umestitev je poleg manj znanih dialektizmov in drugih neznanih besed razrešena v slovarčku na koncu knjige: »Batana, picerija v središču Pirana (sicer tip ribiškega čolna) [...] Istrska klet, bife v Piranu (nekoč), pri Iveku, gostilna v Piranu« (Pegan 2002: 80–81), Piran pa spet ni imenovan. Podobno je z besedilom *Punta*, ki sicer že v naslovu nosi zemljepisno lastno ime za najzahodnejši del Pirana,<sup>2</sup> a ne vsebuje toponima Piran. Ne glede na to se pisatelj temu čarobnemu delu domačega mesta že na začetku besedila na svojevrsten način pokloni:

*Punta je eden izmed koncev sveta, kraj mnogih vetrov in neukrotljivih moči, v morsko križišče zapičen klin kopnega. Punta s svetilnikom in cerkvijo, v kateri sem kot otrok z razprtimi očmi opazoval nabožno sliko brodoloma in presenečen, še bolj pa prestrašen, ugotovil, da slika živi, se premika, mi sledi v sanje, me privlači in mi pripoveduje, slika, ki čeprav je že dolga leta ni več za vrati v cerkvi, še vedno stoji za mojimi zaprtimi vekami. In svetilnik, ki steguje svojo svetlobo daleč ven na morje, nosi v njej upanje in kliče mornarje domov. (Pegan 2002: 70)*

Poleg obmorskega mesta, morske obale oz. plaže je povsem unikatna Peganova mikrolokacija svet pod morsko gladino. Prvoosebni pripovedovalec se namreč potaplja na dih in v vseh štirih okvirnih zgodbah je osrednji literarni prostor, ki je tudi dogajalno najpomembnejši, pod morjem. V *Dogodku na pogoreli jahti* se spusti v notranjost na pol potopljenega poškodovanega luksuznega plovila, v *Potopu na otoku* se potopi v morje, ki žari v zahajajočem soncu, v *Punti* ob vodni strmini proti najgloblji točki Tržaškega zaliva in v *Gospe s slamnikom* nad podvodni travnik.

Peganov jezik tako v prvencu kot v poznejših delih je knjižna slovenščina, ob njej nastopajo primorski dialektizmi, povezani z morjem (*marinajo* 'mornar', *mandrač* 'manjše mestno пристanišče'), morjeplovni termini in žargonizmi (*remorker* 'morski vlačilec', *terco makine* 'častnik trgovske mornarice') ter v dialogih tu in tam pokrajinski pogovorni jezik («Ma kaj si mona?»). Pokrajina tudi sicer stopa v Peganov jezik. Dialogi njegovih literarnih oseb so tu in tam zelo rahlo pokrajinskopogovorno obarvani, npr., ko se mestni redar pogovarja s sodelavcem: »Zgleda, da je stari spet zlezal na svetilnik. Ma ne vem, kaj za en hudič ga vleče sem gor. In kako sploh pride noter, kako mu rata?» (Pegan 2007: 62) ali ko gostilničarka na pomolu vpraša pisatelja: »No, a greva na *en giro*?« (Pegan 2006: 44)

3 Svoj odnos do ribičev je Pegan eksplicitno pokazal še v kratkoprozni zbirki *Štiri morske milje* (2012), ko se jadralec v zgodbi 45°34' N 13°27' E na pragu zime odpravlja jadrat: »Malce kasneje je v pristanišču opazil nekaj ribičev. Ravno so vpluli, privezali barko ob pomol in pospešeno pospravljali krov in mreže. Dvignil je roko v pozdrav. Dva sta mu pomahala z bande. Mudilo se jim je na tople, na kozarček. Bili so utrujeni. Če do koga, potem je čutil tiho in globoko spoštovanje ravno do njih, ribičev in morjeplovcev, ki si na majhnih barkah služijo za življenje.« (Pegan 2012: 61) *Banda pog. 'rob, bok barke.*

V opise in pripovedovanje so vključeni ribiški in jadralski termini in žargonizmi: »Ugasnil je motor in prižgal faral. Bleščeča svetloba je osvetlila vodo ob čolnu. Peter je porinil fošino v morje in z ostrim očesom opazoval peščeno dno« (Pegan 2005: 92), »Kmalu zatem je dvignil še sprednje jadro, genovo. Naravnal je uzde in škoto, dvignil bokobrane in zadovoljno opazoval *moštrine*, kako tesno ob jadru vodoravno lebdijo v vetru.« (Pegan 2012: 62)

Na ravni slogovnih figur vstopa v jezik manj očitno, zato pa toliko bolj subtilno morje. Npr. v živahnosti pisateljevega sprehoda z gostilničarko: »Njuni koraki in pogledi so bili polni zgodnje burje, morskih valov ...« (Pegan 2006: 81); v združevanju asociativnih spominov v kratki zgodbi *Pred nevihto*: »Vse se je zlilo v en sam okvir, v en sam privez« (Pegan 2007: 90); v ženini ločitvi od pomorščaka, za katerega je še partnerka kot ladja: »Ženska je preprosto odšla, odplula« (Pegan 2012: 36); v dremežu, ki pobiralca parkirnine odnaša stran od parkirišča in gradbišča: »Počasi, vztrajno in brez obžalovanja. Kot se oddaljuje jadrnica v vetru« (Pegan 2012: 26); v razmišljanju o obvladovanju življenja: »Včasih se mu zazdi, kot da sedi na krmi dneva« (Pegan 2012: 11) in v prihajanju podob ustvarjalnega navdiha, ki se rojevajo med budnostjo in snom: »Včasih samo beseda, gib, premik dlani, kar koli, le da je bilo pripeto z dovolj močno verigo, z ozadjem, ki ga je kot težko sidro vlekel z dna.« (Pegan 2012: 94)

Vanja Pegan je Piranu, piranskim ribičem in piranski preteklosti postavil pravcati literarni spomenik v treh romanih,<sup>3</sup> ki so v celoti umeščeni vanj: Čoln, Pisatelj, Adam in pilot in Svetilnik, prav tako v romanu Potovanje na začetek poti, kjer je Piran izhodišče potovanja glavne osebe; ter tudi v večini kratkih zgodb treh kratkoproznih zbirk Kopanje mornarjev v topli vodi, Nebo davnega poletja in Štiri morske milje; v vseh delih je osrednji in prevladujoči dogajalni prostor



izključno obmorski in morski. In to, ne da bi v teh literarnih delih enkrat samkrat zapisal zemljepisno lastno ime Piran (poimenuje pa Koper, Trst, Kraški rob, Šavrinske hribe, Šentjane nad Piranom ipd.). Je pa zato Piran toliko natančneje opisal.

Pegan se v različnih besedilih subtilno poigrava z avtomedbesedilnostjo<sup>4</sup> svojega opusa. Seli literarne osebe (ribič Peter iz Čolna se pojavi še v kratkih zgodbah *Tišina*, *Nokturno*, *Srečanje* in *Gostilna ob morju*) in motive (samomor moškega na Punti iz ribičeve pripovedi v kratki zgodbi *Punta* preraste v poskus samomora dekleta Gine in pilotov samomor v romanu *Pisatelj*, *Adam in pilot* ter v svetilničarjevo pripoved o reševanju samomorilke v kratki zgodbi *Svetilniška ploščad*), najbolj izrazito v romanu *Svetilnik*, ki je nekakšen kompandij vseh dotedanjih Peganovih literarnih del.

## MESTO IN MORJE

Osrednja literarna prostora Peganove literature sta mesto in morje, ki sta razčlenjena v zunanje in notranje mikrolokacije (ulice in trgi, stanovanje, gostinski lokal; zaliv, čoln, jadrnica) in tvorita tudi obvezno kuliso za prikaz vzdušja (dnevni in še pogosteje nočni pogled na zaliv, podobe in zvoki jutra ali večera v mestu). Mesto in morje povezuje ta dve specifični mikrolokaciji, to sta mestno pristanišče (mandrač) in pripadajoči pomol, ki sta del mesta in morja hkrati, pridružujejo se jima še mestna plaža, svetilnik in soline.

Samo dve Peganovi knjižni izdaji že z naslovoma izdajata morsko vsebino, to sta *Čoln* in *Štiri morske milje*. V zbirki *Nebo davnega poletja* sta kratki zgodbi naslovljeni: *Svetilniška ploščad* in *Na morje!*. V zbirki *Štiri morske milje* so naslovi kratkih zgodb: *Štiri milje*, *Pomol*, *Gostilna ob morju* in  $45^{\circ}34' N 13^{\circ}27' E$ . Geografsko najbolj natančno določen morski

**4** S tem izrazom poleg izrazov *samocitiranje* in *avtotekstualnost* skuša Alenka Koron (2006: 149) med drugim sloveniti *ponavljalno pisanje* ali *rewriting*, ki je sicer postopek pisanja, »ko avtor v več svojih delih variira ubeseditve iste teme, motive, literarne like, kronotop; s ponavljanjem, premenami in novimi osmislitvami izrazov oz. podob iz svojih prejšnjih del krepi medbesedilne vezi novega dela s kontekstom svojega opusa, t. i. avtorska medbesedilnost, utrjuje koherentnost, prepoznavnost« (Leksikon *Literatura* 2009: 366).

prostor, in to celó (in samó) v naslovu, je prav v slednji, saj koordinatni zapis pozicije zemljepisne dolžine in širine zaznamuje točko v Tržaškem zalivu severozahodno od Pirana, kamor v kratki zgodbi s tem naslovom nevihtni veter zanese jadrnico.

### **Mesto vs. podeželje vs. morje**

Vsa Peganova literatura je umeščena v realen obmorski mestni prostor, ki je s krajevnimi imeni večinoma nepoimenovan, a je zaradi natančnih opisov zelo prepoznaven. Pri tem prednjači *Potovanje na začetek poti*, v katerem ni niti enega zemljepisnega lastnega imena, čeprav je glavni literarni osebi po avtorjevem natančnem opisu istrskih dogajališč mogoče slediti iz Pirana skozi Portorož do Pulja (in Reke), v spominskih reminiscencah pa s Cresa prek Labina v Izolo in Koper. Obmorsko mesto je Peganovo osrednje dogajališče in izhodišče za: izplutje na morje (pogosto) ali odhod na podeželje (veliko redkeje). V podeželsko istrsko zaledje Peganove literarne osebe zaidejo le tu in tam: samo na sprehod iz mesta (Peter in Magda, pilot, pisatelj in gostilničarka), h kmetu kupit vino (Peter) ali se zaradi ljubimkanja skrit v podeželsko gostilno (Ivek in Helena). Pilota, ki je doma iz Toskane, kjer ima njegov oče vinograde, vleče v istrsko zaledje, kjer celo pomaga okopati trte, saj to zna in ga delo spominja na dom. Osrednje dogajanje pa v podeželski prostor ni umeščeno, tu in tam je le omenjen: krušeče flišnato morsko obrežje med obmorskimi mesteci z oljčniki, borovimi gozdički, figovci in kanelami nad njim ter Kraški rob, od koder se pripodi burja (*Čoln*, Štiri milje); Dolomiti na drugi strani zaliva, ki se jih na tej strani občuduje v večernem soncu (*Triptih v molu*); Šavrini ali šavrinski griči, nad katerimi se dani (*Pisatelj, Adam in pilot*, Svetilniška ploščad) in v katerih odročno in zapuščeno vasico se je odselil pripovedovalčev prijatelj pesnik (Srečanje). Že selitev iz mestnega stanovanja v hišo na hrib nad

mestom, do koder ne seže javna razsvetljava in preko ograje kipi narava v obliki bohotne robide, je za četrtošolca strašljiva (Deček in hiša). Še v panoramskem letu s portoroškim hidroplanom, kamor pisatelja v mislih zanese z njegovo literarno osebo, pilotom, pisatelj razen Kraškega roba in Bržanije vidi le Savudrijo, tri obmorska mesteca in Trst. Ko se pilot iz mesta odpravi na sprehod, mu pogled seže »od Trsta čez Tržič do Gradeža, potem po morju do Savudrije in še naprej, globlje v Istro« (Pegan 2006: 37). Celinsko podeželje je poimenovano zgolj z zbirnim imenom za pokrajino (Istra), podrobneje pa ne.

Istrsko podeželsko zaledje je v Peganovi literaturi zgolj prisotno, in še to redko in z obrobim pomenom, glavno dogajanje tja ni umeščeno. Izrazitejši so literarni prostori, teme in motivi obmorskega območja z mestnim načinom življenja, mestnimi prebivalci, tudi posebneži (kraljica Rina in norica Gina v *Pisatelju*, *Adamu in pilotu*, stari Pepsi v *Čolnu*), turisti in spremembami izgleda mesta ter njegovega življenjskega utripa zaradi izseljevanja in modernizacije. Bolj kot med mestom in podeželjem, ki ga skorajda ni, je v Peganovi literaturi zgrajeno razmerje med mestom in morjem. Ta odnos ni nasproten ali sovražen, kot je pogosto značilno za binarno razmerje med mestom in vasjo v preostalih opusih istrske literature, temveč povezujoč in prepletajoč, saj med mestom in morjem ni ostre meje, pač pa se prelivata eden v drugega (v mestnem pristanišču in na mestni plaži skorajda dobesedno).

Morje ponuja mestu podobo v odsevu: »Zeleno in kot olje mirno morje je zrcalilo hiše na obali, visoki jambori vitkih športnih jadronic so se stegovali v nebo, ki je žarelo na mirni in neskaljeni površini še zaspanega mandrača.« (Pegan 2005: 79) Na mesto se gleda z morja, na morje se gleda iz mesta, na morje se ne pride, če se ne izpluje iz mesta oz. mestnega pristanišča (mandrača), vanj se je z morja treba slejkoprej vrniti – tudi Peter, ki včasih skorajda vse dneve preživi na čolnu in tam

tudi spi, mora na kopno vsaj po pitno vodo. Pegan je najprej častilec domačega obmorskega mesta s pristaniščem, kamor je poleg morja umeščena večina dogajanja njegovega literarnega opusa. In čeprav je to realni Piran iz preteklega ali sodobnejšega časa, ga kot literarni prostor v vseh literarnih delih poimenuje zgolj *mesto*, tudi v prvem objavljenem romanu *Čoln*, kjer je prvi pogled nanj opisan ravno z morja:

*Sonce je posijalo čez grič in razžarilo hiše na morski strani mesta. Zableščal se je tudi beli krov sveže prepleskanega ribičevega čolna. Jutro je žarelo v močnih akordih modre, bele in zlate barve. [...] Toplo jutranje sonce je sijalo na mesto, ki je, tako je bilo videti z morja, zaspano počivalo na svojih skalnatih valobranih. Večina polken je bila zaprtih in redki sprehajalci na obrežju so bili ravno toliko oddaljeni, da jih ni bilo moč prepoznati. (Pegan 2005: 8, 9)*

Peter ima domače obmorsko mesto rad (Pegan 2005: 112), definira ga s pozicije morja; ko se namreč s Franzem vrneta s prve skupne plovbe in Peter spet stopi na trdna tla, se zavé, da bo od zdaj naprej na mesto gledal drugače (Pegan 2005: 12). Že ob prvem izplutju z ribičem Franzem vzljubi tudi ribičev čoln, ki po starčevi smrti postane njegov drugi, morski dom, kamor se lahko odmakne, da bere, premišljuje, piše in lovi, in od koder se mu vedno znova nudi potreben drugačen pogled na kraj, kjer je njegov prvi dom.

*Sedel je v spalni vreči na ležišču, opazoval dež in videl dovolj oddaljene premočene hiše na obali. Razdalja od njegovega sidrišča do obale je zadoščala za popoln umik. Bilo je, kot da bi z vesoljske ladje opazoval svet, ki je navzven sicer podoben njegovemu, a se vendar od njega bistveno razlikuje. [...] Ko se je zvečerilo, pa je pognal starega dizelaša in obrnil*

*krmilo proti pristanišču. Potem je od daleč opazoval, kako se mesto oblači v luči. [...] Ko se je vračal v pristanišče, je še vedno imel občutek, da prihaja domov. Sicer pa, kaj je to dom? Kraj? Občutek? Doma je bilo zanj to, da je čoln privezal v mandrač, da je lahko srečal nekaj ljudi, do katerih je čutil vsaj blago naklonjenost, da se je s pogledom sprehodil po opečnatih strehah starega lepotca. [...] Stal je na krmi in veslal vzdolž pomola. Pomol je bil skoraj prazen. Le tu in tam je kakšen fantič namakal trnek in lovil gvate. V turnu je zvonilo k jutranji maši. Nedelja. Mesto je mirno počivalo v svojem zalivu. Bilo je kakor sit galeb, ki ždi na morski gladini. (Pegan 2005: 19, 73, 63, 109)*

Samo po navedenih opisih sodeč ne bi bilo mogoče trditi, da je literarni prostor ravno in zgolj Piran, temveč bi lahko bilo katerokoli jadransko ali celo sredozemsko obmorsko mestece z mestnim pristaniščem, cerkvijo in zvonikom. Avtor v besedilo vplete še druge realne piranske prostorske podrobnosti, ne zgolj zemljepisna in stvarna lastna imena, ki jih tudi ne manjka. Z realnimi zemljepisnimi imeni poimenuje npr. dele Pirana (vendar ne Pirana v celoti), kot je najzahodnejši rt s cerkvico in svetilnikom (Punta) ali rt blizu Strunjana ali ime nekdanjega piranskega lokala. Tako je Peter »v širokem loku plul okoli Punte« in »ob severni obali mesta, potem pa obrnil in nadaljeval še slabe pol milje na severovzhod proti Ronku« ali šel »v Bonbonjero na kozarček« (Pegan 2005: 56, 80, 64). Da se s severovzhoda po morju približuje Piranu, ni dvoma niti v kratki zgodbi Štiri milje: »Drsel je vzdolž obale in z veseljem opazoval znane podobe. Obzidje, steza ob morju, ogromni oboki...« (Pegan 2012: 85) Hkrati so po besedilih posejani prostorski drobci, ki kot literarni prostor nedvomno določajo Piran, npr. omemba angela na zvoniku, ki obrnjen proti Krasu obljublja lepo vreme (Pegan 2006: 76), udarci ure v zvoniku (Pegan 2006: 65; 2007: 6), trg dveh kipov

in dveh vodnjakov – piranski Prvomajski trg (Pegan 2006: 28, 51). Druga preverljiva dejstva so še: obstoj nekdanjega piranskega tramvaja, s katerim se v mesto pripelje pilot, Tartinijevega gledališča, kamor se odpravi na ples (Pegan 2006: 47), ali vplutje potniške ladje Edre v mestno пристanišče, ki je plula na redni liniji med Trstom in Istro. Podobno je s piransko arhitekturno znamenitostjo, kot je Benečanka, o kateri razmišlja pilot, ki je, čeprav prihaja z Apeninskega polotoka (vendar iz Toskane), pravo nasprotje tistega, ki jo je dal zgraditi.

Pegan ne skopari z opisi mestnih juter in večerov, že prvi opis mesta z morja v *Čolnu* je jutranji, z rojevanjem dneva nad Piranskim zalivom in prisluškovanjem zvokom prebujajočega mesta se zaključi *Pisatelj, Adam in pilot* (Pegan 2006: 82). V opis mesta Pegan redno vključi zvoke, ki dopolnijo vidno podobo, nastajajočo z zaznavanjem literarnih oseb, npr. pisatelja in Adama, ki sedita na skalah pod svetilnikom:

*Ribič je čistil svojo mrežo in ostanke metal v morje, ženska je na terasi ob morju stresala in obešala oprano perilo. Slišati je bilo ropotanje zaganjača osamljenega avtomobila, klic v ulici, škripanje polken, ki se je končalo z glasnim treskom ob zid. Starka je hranila golobe, njihovo gruljenje je napolnjevalo tišino majhnega trga na Punt. Sramežljivi sončni žarki so se kradoma vzpenjali po zidu svetilnika. Mesto se je prebujalo. Prvi turisti so zavzemali svoje plažne položaje in natakariji so z belimi prti pogrinjali mizice na rivi. Smetarji so se vračali domov. (Pegan 2006: 30)*

Prav zvenenje mesta je eden od motivnih drobcev, ki stopi v ospredje, ko mesto preide iz kulise oz. protagonistovega pogleda nanj v dejanski pripovedni prostor, ki ga literarna oseba ne opazuje kot sliko, pač pa postaja njegov del, vstopa v prostor kot deček v Nebu davnega poletja, ki je v piranski godbeni dom namenjen na glasbene vaje. Pri

tem se nekateri zvoki ponovijo iz prejšnjega odlomka (npr. stresanje opranega perila), med njimi se pojavijo izrazito mediteranski motivni drobci, ki prav tako določajo prostor, in to z zvokom (npr. tip tradicionalnega stavbnega pohištva, ki na zunanji strani oken poleti štiti pred pripeko, pozimi pa pred burjo – polkna; navada, da imajo prebivalci stanovanj v primorskih ozkih mestnih ulicah na oknih kletke s pticami pevkami, ki jih ponoči in ob slabem vremenu umaknejo v notranjost hiše; dobro slišen zvok iz sosednje ulice, ker je urbana poselitev sredozemskih mest gosta in tesna, ter zvoki iz pristanišča v neposredni bližini).

*Hodil je po notranjih, najožjih ulicah in prisluškoval. S predirnimi cviljenjem je zastokala os polkna in slišal je, kako je butnilo ob zid. Ženska je z balkona stresala oprano perilo; ni vedel, ali mu je ljubši zven ali vonj njenega početja. Potem se je ozrl: bobnenje v pristanišču je oznanjalo prihod modro-bele lepotice Edre. Nekaj korakov dalje je ptiček v kletki na okenski polici v drugem nadstropju ščebetel in hvalil prve sončne žarke. Iz sosednje ulice je bilo slišati sproščeno govorjenje, ki se je hipoma dvignilo v falzetni smeh. (Pegan 2007: 46)<sup>5</sup>*

Peganove literarne osebe v mestni literarni prostor pogostoma vstopajo kot sprehajalci. Tak mestni sprehajalec ali novodobni, čisto Peganov, blago kritičen *flâneur* je pisatelj v romanu *Pisatelj, Adam in pilot*, ki se začne prav z enim od pisateljevih sprehodov. Beseda sprehod je že v prvi povedi romana (Pegan 2006: 9). Motiv sprehoda in sprehajalca uporabi za predstavitev prostora, skozi sprehajalčeve oči se seznanjamo z literarnim prostorom. Na začetku romana se pisatelj bliža »betonskim hotelom« (Bernardinu), pot po nevihti nadaljuje proti mestu (Piranu), kjer se ustavi v obmorski gostilni, nakar se odpravi proti

**5**  
Oznaka mediteranski motivni drobci korespondira z vsebino znamenitega esejističnega dela Predraga Matvejeviča: *Mediteranski brevir* (1987), na katerega spominja enciklopedična natančnost Peganovega jezika, povezovanje podob, zvokov in vonjev. Tako kot je Matvejevič navdušen nad Sredozemljem in še zlasti morjem, in ga zato tako natančno opisuje in popisuje, se Pegan prostoru, ki ga – nasprotno – niti ne poimenuje z zemljepisnim imenom, enako spoštljivo in občudujoče priklanja s pozornostjo do prvin, ki ga sestavljajo: vetrovi, plovila, ribiško orodje, način življenja v obmorskem mestu ipd.

Punti, po severni obali in navkreber mimo cerkve (sv. Jurija), obzidja in pokopališča ter oddajnih anten nazaj proti morju. Misel na literarni osebi, ki nastajata v njegovi domišljiji, ga vedno znova sili iz njegovega stanovanja na prosto. Zdi se mu, da sta pilot in Adam že fizično prisotna v sobi njegovega stanovanja, kjer piše, on pa še ni povsem pripravljen, da ju prelije v literaturo, zato pred njima na nek način beži. Njune prisotnosti se otepa, tako da zapusti stanovanje.

Motiv sprehoda v dvoje uporabi Pegan v še več literarnih delih. Petrova zveza z Magdo se začne že v srednješolskem obdobju s prvim skupnim sprehodom po opustelem večernem mestu in se zaključi na njenem zadnjem nočnem sprehodu, ki se prelevi v konec partnerske zveze (Pegan 2006: 100). Redki nedeljski sprehodi so vez tudi med moškim in žensko v prvem delu Triptiha v molu (Pegan 2007: 35). Največkrat se protagonisti sprehajajo sami kot npr. osamljeni pilot v *Pisatelju*, *Adamu in pilotu* (Pegan 2006: 36) in še dva pisatelja v kratkih zgodbah *Etuda za klavir in čopič*, *štiriročno* in *Zgodba, ki je ne bo* (Pegan 2007: 72). Literarne osebe hodijo predvsem zato, da potujejo po svojih mislih in čustvih, hoja je sredstvo duhovnega iskanja, sledenje notranjim potem do sebe, ki jih na morju in na kopnem, med sprehodom po rojstnem mestu išče tudi samotni Peter v *Čolnu*, ki sicer več poti do sebe prepluje po morju:

*Povzpel se je na grič in nadaljeval svojo pot po stezici, ki se je tik nad prepadom vila mimo cerkve svetega Jurija. Bil je slep za vse razglede, ki so se s potke širili nad mesto in v daljave: razsvetljen mestni trg, v ogrlico nanizane svetilke ob obali, v milijon migetajočih lučk zavil Trst na severu. Vse to se ga ni dotaknilo. Vsega tega sploh ni videl. Bil je zazrt vase, oblivali sta ga jeza in nemoč. Ko se je dodobra nahodil, ko je prehodil več kilometrov, se je spustil v mesto. Bilo je že precej pozno. (Pegan 2005: 69)*



Stalno mesto Peganovih literarnih oseb, ki se sprehajajo ali se na mesto ozirajo, je piranski Rt Madona oz. Punta, ki jo Pegan v *Čolnu* in *Pisatelju, Adamu in pilotu* poimenuje z zemljepisnim lastnim imenom, v kratki prozi pa je zgolj »konec rta« (Pegan 2012: 72), »konec mesta (Pegan 2012: 105), »konec sveta« (Pegan 2007: 124) ali »eden izmed koncev sveta, kraj mnogih vetrov in neukrotljivih moči, v morsko križišče zapičen klin kopnega« (Pegan 2002: 70). Punta je najzahodnejši del Pirana, ključna točka, meja, prelom; tam se zavetrna južna obala z značilno piransko veduto prelomi v severno, bolj surovo in manj obljudeno, kjer se, ko iz severovzhodne smeri zapiha burja, začuti njena moč v morskem pršcu, ki ga veter dviguje z morske gladine.

Na Punto vodi sprehod pisatelja v kratkih zgodbah *Etuda za klavir* in čopič, štiriročno ter *Zgodba, ki je ne bo*, Petra v *Čolnu* in pisatelja v *Pisatelju, Adamu in pilotu*. Tam se pisatelj nekega poletnega jutra znajde z malim Adamom in tja umesti tri ključne dogodke v kratkem ljubezenskem razmerju pilota in lepe pevke Gine. Na Punto zatavata s plesa in se tam prvič poljubita, nakar ju nasilno ločijo dekletov oče in brata, fašisti, ki pilota brutalno pretepejo. Na Puntu namerava obupana Gina neke viharne noči storiti samomor, a jo reši svetilničar; na Punto hodi posedat užaloščeni pilot, ki se neke spokojne noči, ko je bilo morje mirno kot olje, prav na Punto gre utopit.

V tesni zvezi s Punto je svetilnik na Puntu, ki je v kratki zgodbi *Svetilniška ploščad* osrednji literarni prostor, sicer pa Peganovo obče mesto, nezamenljiva prvina doživljanja mesta in značilnost pogleda na mesto, npr. v zgodbi *Gostilna ob morju*, kjer je svetilnik na daljavo opisan z dokumentarno natančnostjo.

*Pogled mu je ušel mimo pristanišča k svetilniku. Zdelo se mu je, da bi ta lahko vsak hip začel utripati. Pomislil je na svetilničarja,*

*na njegovo življenje, ki ga je počasi in z ljubeznijo spoznaval iz svetilniškega dnevnika. Dnevnik, debela knjiga zelo velikega formata, je nekega dne ležal poškodovan in zaprašen v kupu smeti in odpadnega materiala, ki je nastal ob enem izmed gradbenih posegov na svetilniku. Niti pomislil ni, da bi ga pustil ležati tam. Čeprav je bil svetilnik precej oddaljen, je z gostilniške terase brez težav opazoval hišo iz belega kamna. Stala je na visokem okroglem zidu na koncu mesta. Kar videl je, kot da bi bil tam: svetilniška luč na sredi ploščadi. Poleg nje je le še cisterna, v katero se nabira deževnica. (Pegan 2012: 105)*

Za Petra v Čolnu je svetilnik oporna točka, trdno kopno, zagotovilo rešitve, saj se nanj spomni, ko mu gre na morju za nohte in si želi, da bi še enkrat zagledal svetilnik na Puntí (Pegan 2005: 63). Hkrati je svetilnik nepogrešljivi del njegovega malega mestnega domačega sveta (Pegan 2005: 111).

Podobno kot samotni Peter ima tudi svetilničar v kratki zgodbi Svetilniška ploščad rad svetilnik, na katerem je delal in živel svoje od mesta in nad mesto odmaknjene dneve, izpolnjene z rutinizirano, a požrtvovalno skrbjo za svetilniške luči na svetilniku in v mestnem pristanišču. Čeprav je njegov svetilnik na Puntí oz. Rtu Madona takorekoč v mestu, je od mestnega vrveža umaknjen tudi zaradi svoje vertikalne pozicije: nad ulice privzdignjena svetilniška ploščad deluje kot nekakšen otok, vrh ledene gore ali čoln sredi morja. Svetilničarju njegov poklic omogoča pogled od zgoraj: na mesto in morje ter dogajanje v mestu in na morju. V kratko zgodbo je vložena pripoved, ki jo je svetilničarju pripovedoval njegov predhodnik – motiv reševanja samomorilke na Puntí, ki ga poznamo že iz *Pisatelj, Adama in pilota*. Fantastični element poveže vloženo zgodbo in njen okvir: prejšnji svetilničar je, potem ko je bil zagledal utapljačice se dekle, nerazložljivo prišel iz svetilnika na Puntí skozi od znotraj zapahnjena in zaklenjena vrata. Pri tem ni uporabil ključa, ki je ostal

v omarici v notranjosti svetilnika. Njegov zdaj že ostareli naslednik tudi nepojasnjeno prihaja posedat v zaklenjen zapuščeni svetilnik, ki zdaj deluje samodejno in ne potrebuje več svetilničarjeve skrbi. Na vprašanje naveličanega občinskega redarja, ki je v otroštvu svetilničarja obiskoval, zdaj ga pa vedno znova hodi sicer prijazno izganjat iz zapuščenega svetilnika, da zakaj svetilničar sploh hodi na svetilniško ploščad, svetilničar sam pri sebi odgovori: »'Svetilnik potrebuje oči. Predvsem takrat, ko je mesto v temi in ljudje spijo ali jih pa preprosto ni. Jih ni!'« (Pegan 2007: 63)

Svetilničar sporoča, da so se prvotni stalni prebivalci Pirana v desetletjih po drugi svetovni vojni v veliki meri izselili, počitnikarji pa jih ne morejo nadomestiti, saj so hiše večino leta prazne in okna nerazsvetljena. Izselitev prvotnega stalnega prebivalstva in priselitev tistih, ki so stanovanja v starih piranskih hišah pokupili, da jih uporabijo za počitniške hiše, prikaže Pegan na več mestih z metaforično shemo *mesto je živo bitje in okna so njegove oči*. Ugaslega življenja mesta se zavesta pisatelj in njegova ljubimka v *Pisatelju, Adamu in pilotu*, ko se mu približujeta na sprehodu: »Mesto ju je sprejelo s temnimi očmi« (Pegan 2006: 81), in pisatelj sam, ko sedeč v kavarni premišljuje o njem.

*Mesto je sprva, pred mnogimi leti, objokovalo smrt solinarja, potem ribiča, zdaj s praznimi okni hiš na rivi, ki redko zasvetijo v zimskih nočeh, hrepeni po svojih prebivalcih, po svoji duši. Mesto ne čuti lastnikov počitniških stanovanj, oni niso njegova duša. Ne pomaga, da naseljujejo poletne mesece in se stapljajo s turisti, čeprav se morda čutijo domačine: ta stanovanja so takrat, ko jih mesto najbolj potrebuje, prazna. Pogled z morja pod večer v pozni jeseni razkrije vso žalost in tiho grozo starega mesta. Kot da je slepo, izumrlo. Na pročelju hiš, tistih najlepših, tistih, katerih okna gledajo daleč ven na morje, ni videti znakov življenja. Ugasnjena, zastrta mečejo svojo slepoto v noč. Mesto v mraku ne vidi več, nima oči. (Pegan 2006: 57)*

6  
Pusterla je ena od pi-  
ranskih mestnih četrti.

Tudi Peter v *Čolnu* se zaveda, da je Piran izpraznjen, nosilcev tradicionalnega poklica, kot je ribištvo, pa tudi zato vedno manj (Pegan 2005: 111, 113). Petra iz *Čolna* in pisatelja iz *Pisatelja*, *Adama in pilota* v zvezi z nekdanjo živostjo mesta povezuje otroški spomin na zelenjavni trg. Otroško doživetje vrveža ljudi in blaga na zelenjavni tržnici je izpisano v postopanju malega Adama, ki opazuje, kako je gospa s Pusterle<sup>6</sup> kupila modro papigo, ki jo je Adam pred tem hodil redno gledat med kletke prodajalca ptičkov. Peganove literarne osebe razmišljajo o tem, da »[p]rišleki živijo le za lepe razglede s svojih balkonov v prvi vrsti hiš ob morju« (Pegan 2005: 111) in da je med sprehajalci malo domačinov, še pred nekaj desetletji pa je mesto vrvelo od razposajenih otrok, prijaznih pozdravov sosedov in domačnih zvokov (Pegan 2006: 57).

Mikrolokacija Peganovega mestnega literarnega prostora, ki je nespregljiva, je gostinski lokal: gostilna, kavarna in hotel. V slednjem, v hotelu Miramar, kjer nasproti hotela, na plaži Riviera zagleda prelepo Gino, si kosilo privoščil pilot v *Pisatelju*, *Adamu in pilotu*, v kavarni Unione pa popije kavo. V kavarni se razide par v Etudi za platno in čopič, štiriročno; iz nje na mestni trg izstopita pesnika v Srečanju; raztrganih misli se iz nje odpravi pisatelj v Zgodbi, ki je ne bo; v njej svoj izletniški dan zaključijo dijaki v Razgledu.

Peganov osrednji gostinski literarni prostor je gostilna. Glasbenik v rojstnem mestu na gostilniški terasi v kratki zgodbi *Nokturno* – potem ko je s Petrom, literarno osebo iz *Čolna*, na Petrovi barki vplul v pristanišče in mu jo pomagal privezati – razmišlja o ljudeh, ki hodijo mimo in jih, čeprav živi nedaleč, v sosednjem mestu, skorajda ne pozna več. Nasprotno na gostilniški terasi v kratki zgodbi *Gostilna ob morju*, ki je v zbirko uvrščena kot zadnja in je nekakšen medbesedilni povzetek Peganove literature, epski subjekt medbesedilno sreča celo paleto znancev – literarnih likov iz preostalih Peganovih literarnih del (*Petra* in *Toneta* iz *Čolna*,

Giulia iz *Pisatelja*, *Adama in pilota*, *Salutina* iz *Zvezdne noči* in na koncu še *fanta* iz kratke zgodbe *Prvič*, ki švigne mimo na kolesu). S pogledom se panoramsko sprehodi po večini glavnih zunanjih literarnih mikrolokacij *Peganovega* opusa (plaža, pomol, zaliv s čezoceanami, mesto s svetilnikom in cerkvico na rtu).

Eno od osrednejših prizorišč zasede notranjščina gostilne v romanih *Čoln* in *Pisatelj*, *Adam in pilot* ter kratki zgodbi *Tišina*. V slednji se v eno redkih gostiln, ki so odprte tudi, ko ni več turistov, deževnega in meglenega večera zateče pisatelj. Rad bi pobegnul pred tišino in mrazom svojega stanovanja, še bolj svoje notranjosti, razbolele zaradi konca ljubezenske zveze. Sedečemu v kotu ob šanku, ker si ne želi pogovora, mu spet medbesedilno preseljeni lik *Peter* iz *Čolna*, ki je v gostilni s stalno družbo, v tolažbo plača pijačo. Za pisatelja v *Pisatelju*, *Adamu in pilotu* je gostilna ob morju prostor, kjer se ustavi na sprehodu in ob kozarcu vina skozi okno opazuje morje. Obmorska gostilna je tudi delovni prostor, ko z Veljkom iz skladišča pripeljeta pijačo, ter ne nazadnje prostor, kjer se z gostilničarko otožnih oči domenita za prvi sprehod. V *Čolnu* sta poimenovani dve gostilni: pri *Marici* dnevno »uraduje« ribič *Franz* in tam neuspešno poskuša navdušiti druge ribiče za ustanovitev ribiške zadruge, s *Petrom* pa zapijeta *Petrov* nedokončani študij. *Bonbonjera* je gostilna v neposredni bližini mestnega pristanišča, kamor zahajajo ribiči – tam se *Peter* družiti s *Tonetom*, mirnim ribičem in zbiralcem znamk, ki se obupan zaradi neuresničenega življenja in konfliktov s posesivno materjo najprej napije v *Bonbonjeri*, drugi dan pa ga na obali pod cerkvijo najdejo mrtvega, ker je naredil samomor. Stalni element v opisu gostilniškega ozračja oz. gostilniške zvočne kulise so vzkliki igralcev more, ki še zlasti v kratki zgodbi *Tišina* z omembo na treh mestih pomagajo sestaviti občutje ustaljenega, preverjenega prostorskega okvira, v katerega je vpeta zgodba o pretekli kratki ljubezenski zvezi (*Pegan* 2012: 17, 23, 24).

## **Morje**

Tako kot morje ponuja zrcalno sliko mestu, odseva morje v pogledih Peganovih literarnih oseb, ko na zaliv gledajo iz mesta. Ker sta za Peganova obmorsko mesto in morje nerazdružljivo povezana, je pri opisu mesta oz. slikanju kulise, pred katero je umeščen osrednji dogodek, obvezen tudi pogled na dogajanje v mestnem pristanišču in še zlasti na, v samo enem primeru imenovan, večkrat pa neimenovani Piranski zaliv – kot bi sledili panoramski filmski kameri s kopnega v pristanišče in na odprto morje sredi zaliva. Uvodni odstavki kratke zgodbe Niti sapice vsebujejo standardne elemente Peganove umestitve v obmorsko-morski prostor: a) pogled na mesto (s hišami, ulicami in ljudmi) s pozicije morja ali kopna, ki vključuje podatke o vremenu in letnem času, b) pogled na pristanišče (z ribiškimi barkami) in c) pogled na zaliv (s čezoceanskimi, ki plujejo ali zasidrane čakajo na vplutje v pristanišče) (Pegan 2012: 33).

Krajše ali daljše variacije takega opisa so še v kratkih zgodbah *Zvezdna noč* (Pegan 2007: 113), 45°34' N 13°27' E in *Gostilna ob morju* (Pegan 2012: 60–61, 102–103) ter v *Pisatelju, Adamu in pilotu*: »Jasen in vetroven dan je žarel nad zalivom, beli oblaki so se podili po nebu in morje se je odelo v bele čipke na vrhovih valov. Ribiški ladji sta počivali v zavetju mandrača, okoli njiju se je gnetla jata čolnov. Galebi so sredi zaliva obletavali tovorno ladjo, ki je plula proti severu.« (Pegan 2006: 39) Pogled je lahko usmerjen zgolj na zaliv, saj se odpira z roba mesta: iz zadnje hiše v pobočju nad mestom, do koder še seže mestna razsvetljava v kratki zgodbi *Deček in hiša* (Pegan 2007: 29), z griča pod cerkvijo v kratki zgodbi *Tukaj* (Pegan 2012: 45), s plaže v kratki zgodbi *Prvič* (Pegan 2012: 6–7), s severne obale na drugi strani Punte v Zgodbi, ki je ne bo (Pegan 2007: 72) in *Etudi za klavir in čopič, štiriročno* (Pegan 2007: 123) ali iz svetilnika na Puntii v kratki zgodbi *Svetilniška ploščad*:

*S pogledom sledi jati galebov, beli lisi v daljavi. Zaliv se pod njegovim oknom širi kot odprta dlan. Samotna ribiška barka reže valove kako miljo stran. Iz belega utripajočega oblaka, ki ga za seboj po zraku vleče kočarica, strmoglavljajo v morje posamezni galebi. [...] Skrajno desno, na vzhodu, se iznad šavrinskih gričev razliva jutranja pozlata. Morje se že barva v toplejše odtenke, odbleski na njegovi površini naznanjajo sončno in jasno jutro. Trst se s pristaniščem in gradom Miramare, ki je kot bel okrask na temni podlagi kraškega roba, sonči v prvih jutranjih žarkih. Bolj v levo se obala oddaljuje in videti je le še Tržič. Gradež, mestece onkraj zaliva, pa je le slutiti; je le tanka siva nitka na obzorju. Še dlje, tam, kjer nitka potone v morje, se zaliv proti Benetkam odpira v svet. (Pegan 2007: 56)*

Pegan personificira morje v *Pisatelju, Adamu in pilotu* po metaforični shemi *morje je ženska oz. muza ali mati*, saj njegov pisatelj morje poi-  
menuje Velika pripovedovalka ali Velika mati pripovedovalka:

*Za oknom je morje oblivalo v valobran nametane skale. Ta zvok ga je vedno znova navduševal. V njem je skritih nešteto zgodb, vse so tam, zlite druga v drugo, tako na gosto, da jih je nemogoče prepoznati. Pa vendar, to je zvok vseh zgodb, Velika mati pripovedovalka. Pomislil je, kako ljudje obmorskih mest ne slišijo več tega plemenitega zvoka. Ja, tudi sam mora zavestno prisluhniti, usmeriti uho, sicer ga ne sliši več. (Pegan 2006: 19)*

Motiv Velike pripovedovalke, ki je priča dogodkom in rojeva zgodbe, Pegan vplete še na nekaterih mestih v romanu, ki so po svoje ključna za nadaljnje dogajanje: ko se v prav tisti gostilni, kjer je pisatelj skozi okno opazoval Veliko mater pripovedovalko, dogovori za sprehod

z gostilničarko otožnih oči, ko namerava Gina na Punti storiti samomor in ko se pisatelj poslovil od Veljka (Pegan 2006: 43, 53, 71).

Morsko kuliso s pogledom z morja na morje in morje kot dogajalni prostor ustvari Pegan tako, da za nove literarne mikrolokacije vpele morski plovili: čoln in jadrnico. Kako je s plovila skozi ribičeve ali mornarjeve oči videti morje, je v prvi vrsti odvisno od vremena. Tisto jutro, ko Peter prvič stopi na Franzev čoln, vlada brezvetrje:

*Bonaca je zgladila morje v gladko, bleščečo se ploskev. Zeleni in modri odtenki so izdajali globino in poraščenost dna. V prosojni vodi so plitvine razkrivale cele jate rib, morski ježki in kumare so ležali po dnu in dečku se je zazdelo, da je čoln pravzaprav nekakšno letalo, saj lebdi visoko nad svetom morskih prebivalcev. (Pegan 2005: 9)*

V kratki zgodbi 45°34' N 13°27' E jadrarca preseneti močna nevihta in morje je videti povsem drugače oz. se ga zaradi slabih vremenskih razmer sploh ne vidi (Pegan 2012: 64).

V Peganovem opusu predstavljata literarni mikrolokaciji dva čolna. Eden je napihljivi staromodni gumenjak ali gumon iz kratke zgodbe Štiri milje, s katerim zajeten možakar v zrelih letih vedno znova prevesla razdaljo štirih morskih milj med dvema obmorskima mestoma; njegov cilj je domače pristanišče. Drugi je Franzev ribiški čoln, ki pozneje postane Petrov; ta je osrednja literarna mikrolokacija na morju, katere opis je že na prvi strani Čolna.

*V belo pobarvan lesen čoln, takšen, kot so jih svoj čas izdelovali natančni tesarski mojstri, je zadovoljno lenaril in škripal v prijazni vodi. Vesla je imel potegnjena na krov. Majhna kabina z ovalnimi okenci je samevala na prednjem delu, proti krmi pa se je ob vsakem boku raztezala široka*



*klop. Med njima je pod lesenim ohišjem počival star dizelski motor. Širok in čokat trup čolna je izdajal njegov namen; zgrajen je bil za delo, za ribolov. (Pegan 2012: 5)*

Ostareli ribič, ki vsako jutro izpluje, s čolna lovi in na njem kadu, pije in preišljuje, na krov svojega čolna jemlje navdušenega, a molčečega dečka Petra, ki takrat še ne razume Franzeve izjave, da je ta čoln dom za dušo. Ko odraste in Franza ni več, se tudi on sam na čolnu počuti tako:

*Ure na odprtem morju so bile zanj posebno dragocene. Čez čoln je napel zeleno platno, v katerega sencu se je, medtem ko je lovil ribe, predajal svojim mislim in knjigam. Oboževal je mir na morju. Le tam je lahko bil sam, popolnoma sam. Družbo mu je delal le čoln, ki je lenobno počival in se blagodejno pozibaval. Zgodilo se je, da je v eni roki držal laks, v drugi pa knjigo in včasih se je v kakšno tako zelo potopil, da je na ribarjenje kar pozabil. (Pegan 2006: 72–73)*

Jadrnica kot literarni prostor se pojavi šele v najnovejši zbirki *Štiri morske milje* (2012). V kratki zgodbi Hišica na parkirišču se pobiralcu parkirnine, nekdanjemu študentu glasbe, sanja, da jadra s pliskavko (delfinom) ob boku, medtem ko igra na pozavno in iz viharnega morja hkrati rešuje člane neznanega orkestra. V kratki zgodbi Tukaj spremlja upokojenega profesorja književnosti vse življenje naslikana podoba jadrnice, ki mu že od otroštva pomeni varno zatočišče, kadar v domišljiji pluje na njej. Ko se zjutraj prebuja in kadar jadra s prijateljem, se spominja nekega mrzlega in sivega novembrskega jutra pred šestdesetimi leti, ko je pobegnil od zobozdravnika in v sanjah prvič stopil na njen krov (Pegan 2012: 44). Na prijateljevi motorni jadrnici v mandrač vpluje tudi glasbenik v kratki zgodbi *Nokturno*, ki se sam

pri sebi razveseli svojih jadralskih spretnosti, za katere je že mislil, da jih je pozabil (Pegan 2012: 75).

Poleg kratke zgodbe Tukaj, kjer je glavni motiv jadrnica, ki pluje v obet tolažbe, svetlobe in toplote, je motiv jadranja kot svobode in srečanja s samim seboj in preizkušanja samega sebe vpeljan v kratki zgodbi 45°34' N 13°27' E.

*Moral je izpluti, večkrat, v vsakem vremenu, na vsako morje. Že ko je pred leti prvič stopil na svojo jadrnico, ko je trdna tla zamenjal za krov svoje male barke, ga je prevzelo. Kot da bi za seboj pustil vse, kar mu tam na kopnem žre besede in lomi misli. Počutil se je kot popotnik, ki po dolgi hoji odloži težek nahrbtnik in za hip sede, potem pa nimalo presenečen ugotovi, da je sedel... na ptico, ja, na velikansko ptico, ki bo vsak hip zganila svoje peruti... (Pegan 2012: 61)*

Če so v Peganovi literaturi morska plovila literarni prostor, morajo biti nekje privezana in morajo od nekod izpluti, zato sta mandrač in pomol še zadnji osrednji, čeprav še zdaleč ne najmanj pomembni literarni mikrolokaciji. V kratki zgodbi Srečanje se odrasla pisateljica, nekdanja gimnazijska sošolca, spominjata, kako sta bila mandrač in pomol videti v njuni mladosti.

*Stopila sta do majhnega pristanišča, v katerem so potrpežljivo čakali ribiški čolni. Večkrat sta jih opazovala z okna učilnice. Majhen mandrač je bil videti, kot da se je vrinil med gimnazijo in muzej, in četica ribiških čolnov v njem je z gimnazijskega okna delovala nekoliko otožno, a vendar prijetno in tako domače. Poznala sta vse čolne, priveze, vsak kamen, vsako bitev. A najraje sta imela v modro pobarvano dvigalo za čolne, ki se je pelo nad morje na začetku velikega pomola. In pomol,*

*lepoteč, narejen iz ogromnih belih kamnov, večni simbol mesta.*

*(Pegan 2012: 49)*

Kot element obmorsko-mestne kulise sta pomol in mandrač prisotna v večini panoramskih pogledov na mesto oz. morje, kot dogajalna pros-tora sta v ospredju romana *Čoln*. Prvi stik med malim Petrom in ostarelim ribičem Franzem, ki preraste v trdno prijateljstvo, se zgodi, ko Franz na čolnu ob pomolu vesla iz mandrača.

*Čisto in od nočnega severnika prepihano jutro je dečka zgodaj zvbilo na pomol. Mesto se je šele prebujalo. Ravno se je pripravljaj, da bo zamahnil z ribiško palico in zagnal vabo v morje, ko je zagledal ribiča, kako stoji na krmi svojega čolna in počasi vesla proti izhodu iz pristanišča. V svoji drži in gibanju je bil nekaj posebnega. Dečka je prevzela spretnost, s katero je lahkotno, skoraj kot da bi plesal, veslal in upravljaj čoln. Videti je bilo, kot da mu tudi sam čoln pri tem nekako pomaga. [...] Stari ribič je dečka opazil. Njegovo oko je bilo izurjeno v zaznavanju nenadnih gibov. Jutro je bilo še vedno zataknjeno v nedeljsko prebujanje, ko je deček zaslišaj glas: 'Ala, skoči gor!' Nič ni pomišljaj. Pognal se je s pomola in spretno kot maček pristal na premcu čolna. Zaradi skoka se je čoln zazibal, a ribič, ki je stal na krmi, je hitro ulovil ravnotežje in ga umiril. Kmalu je čoln spet počasi in lenobno drsel dalje. Zapustila sta pristaniške luči. (Pegan 2005: 8, 9)*

Potem ko Peter podeduje Franzev čoln, vse več časa preživi na čolnu na morju, privezan na boji zunaj pristanišča ali v pristanišču, kjer se na pomolu (tam so privezane tudi druge ribiške barke) vse bolj družijo z ribiči. Pomol postane metonimija za ribiče in njihovo tovarištvo – ko ribič Franko postane oče, z jutranjim razgrajanjem na pomolu oznani

veselo novico, zvečer za vse ribiče na svoji barki Sireni organizira piknik. Magda pride na pomol iskat Petra, ko on na privezani barki čisti ribiško mrežo, da bi se pogovorila o koncu njune zveze. Čez eno leto cel pomol pije na Petrov račun v čast rojstva Magdine hčere Lučke. Na pomolu pred velikim kupom kosovnih odpadkov, znakom potrošništva, ki ga Peter ne razume in mu ne sledi, Peter na koncu romana obsedi, dokler ne stopi ponovno na svoj čoln, kjer se še vedno počuti doma. Pred istim kupom smeti drugo jutro, ko tako kot pred leti Franz še zmeraj vesla iz pristanišča (iz pristanišča ne pluje z motorjem kot večina drugih), zagleda dečka, ki lovi ribe, in se odloči, da ga naslednji dan vzame s seboj, kot je njega Franz. Roman se tako kljub senci zaradi propadanja ribičev sklene ciklično (z nastankom novega prijateljstva) oz. se nadaljuje kot obet prihodnosti (Pegan 2005: 75, 98, 105, 112, 114). Pristanišče oz. pomol predstavljata Petrov prvi stik s trdnimi tlemi, ko pripluje in priveže čoln, s tistim svetom torej, v katerem se ne znajde najbolje, zato se pred njim umika na morje: »Stopil je na kopno in, kot že neštetokrat doslej, ga je spreletel ta moreči občutek prikovanosti ob tla. Stopal je ob obali in vedel, da bo kmalu minilo...« (Pegan 2005: 37)

Pegan z umestitvijo ponavljajočega se opisa jutranjega prebujanja mandrača v kompozicijo Čolna na treh mestih prikaže, kaj se je v pristanišču dogajalo v desetletjih. Peter se spominja, kako je bilo, ko je bil še majhen otrok (Pegan 2005: 7), sledi opis pristaniškega jutra, potem ko se je Franz že poslovil in ga je med mladimi ribiči zamenjal Peter (Pegan 2005: 108). Zadnji opis pristaniškega jutra je na koncu pripovedi, ko se podoba zrelega Petra vse bolj zliva s Franzevo z začetka romana.

*Jutra pa so bila še vedno na las podobna tistim izpred petdesetih let. Umirta so se bleščala na zeleni in neskaljeni gladini pristanišča. V mandraču so bile privezane elegantne jadrnice in zmogljivi športni čolni.*

*Ribiških čolnov skoraj ni bilo več. Priveze so za relativno majhne zneske, ki pa so ribičem predstavljali celo premoženje, kupovali ljudje iz stanovanj s pogledom na morje. Ribiški čolni so trohneli ob stari čolnarni, razpadali na pomolu... Tudi na opuščenih solinah je bilo videti v droben pesek zarita rebra gnijočih ribiških čolnov. Iz pristanišča je veslal kot ponavadi, z veslom, vpetim na krmi. Stal je in počasi poganjal čoln ob pomolu. Čoln pa, kakor da mu pri tem pomaga. (Pegan 2005: 114)*

Poseben prostor med kopnim in morjem so poleg mandrača, pomola in plaže še soline. Pegan dogajališč svoje literature ne postavi neposredno v soline, razen ko Peter v *Čolnu* neke zimske noči blizu »starih solin« s fošino lovi morske liste (Pegan 2005: 92). Omeni jih na več mestih, z njimi zaznamuje prostor. Soline označujejo minulost, saj je solinarstvo cvetelo v preteklem času, v pripovedovanem času propadajo. Ko se Ivek v *Potovanju na začetek poti* (Pegan 2009: 13) ponoči pelje po dobro znani cesti proti mejnemu prehodu, na desni strani sluti obrise starega rudnika in solin (sečoveljskega rudnika črnega premoga in Sečoveljskih solin). Jadralec v Hišici na parkirišču se boji, da ga bo nevihtna tramontana z odrprtega morja, kjer je jadrnico kljub vsemu še lahko obvladoval in bil tam bolj varen, odplaknila v soline, kjer se lahko raztrešči (Pegan 2012: 29). Še dvakrat so soline našle odmev v *Čolnu*: na propadajočih solinah so zariti v droben pesek gnili ribiški čolni in kazali rebra (Pegan 2005: 113), Pierina pa se je spominjala, kako je njen oče, ko je bila še otrok in so soline še polno delovale, na solinski parceli vsako poletje grabil sol, ona pa mu je nosila malico (Pegan 2005: 17).

### **Vreme**

Pegan je zelo natančen popisovalec vremenskih razmer, zato njegova celostna umestitev dogajanja v literarni prostor ne obstaja brez podatka

7

Tramontana je zelo močan severni veter, ki zapiha nenadno in za kratek čas, pogosto še pred začetkom nevihte. Povzroča izredno visoke valove in lahko v pristanišču poškoduje plovila, na kopnem pa stavbe, vozila ipd. Peter je v *Čolnu* tako razmišljal o njej: »Ta zna prihrumet, raztreščit med skale vse, kar ne uspe pobegniti na odprto morje, potem pa na lepem izgine, kot da je sploh ne bi bilo.« (Pegan 2005: 56)

o stanju vremena. V prerezu celotnega literarnega opusa izstopajo vremenski motivi nevihte in vetrov, burje in tramontane, ki povezujejo dogajanje v literarnih mikrolokacijah na kopnem in morju.

Petra v *Čolnu* med nočno nevihto, ko je v stanovanju, skrbi, ali je čoln v mandraču dobro privezan (Pegan 2005: 62). *Pisatelj, Adam in pilot* se z nevihto, ko mora pisatelj vedriti med betonskimi hoteli, celo začne (Pegan 2006: 9). Med nevihto se skuša na Puntii utopiti Gina, a jo svetilničar reši (Pegan 2006: 53–55); med nevihto, ki divja na prostem, metaforično pa tudi med Adamovima staršema, se oče in mama razideta, ptička v kletki na oknu pa utopita (Pegan 2006: 51). V Svetilniški ploščadi je medbesedilno ponovljen motiv svetilničarjevega reševanja Gine v nevihtnem morju (Pegan 2007: 60); v kratki zgodbi, ki ima besedo nevihta v naslovu, v besedilu pa je celo glavna tema – Pred nevihto, učitelja glasbe pripravljanje k nevihti spomni na doživetje nevihte v otroštvu, ob čemer se zavé, kaj naj v odrasli dobi počne z otroškimi spomini (Pegan 2007: 85). V treh kratkih zgodbah zbirke *Štiri morske milje* (2012) se vse nevihte zgodijo na morju. V *Hišici na parkirišču* se nesojenemu pozavnistu in pobiralcu parkirnine, medtem ko dremlje, sanja, da iz nevihtnega morja na svojo jadrnico rešuje utaplajoče se glasbenike, v kratkih zgodbah 45°34' N 13°27' E in *Štiri milje* smo priča naporom, spretnosti in znanju veslača in jadrca, ki ju na morju preseneti nevihta (Pegan 2012: 29, 64, 82). Veter med nevihto na morju, ki se je spominja Peter v *Čolnu*, da sta jo doživela s Franzem, je tramontana (Pegan 2005: 93),<sup>7</sup> ki visoke valove povzroči tudi v opisani nevihti *Hišice na parkirišču* (Pegan 2012: 29). Pegan nakajkrat uporabi tramontano v slogovnih figurah (tudi v metaforični shemi *človek je morje*), npr. v *Čolnu*, ko se Peter in Magda prvič ljubita: »Prelivala sta se drug preko drugega kot od tramontane pognano morje.« (Pegan 2005: 31) Ali ko Tone v Bonbonjeri v vinu in žganju

utaplja svoj konflikt z materjo: »V njem je divjalo, lomilo in trgalo. Strašna tramontana je potapljala ladje, jih butala ob skale, lomila vesla in kosti. Sesuvalo in potapljalo je v nedosegljive globine vse, kar je vsaj približno vzpostavljalo njegovo življenje.« (Pegan 2005: 86) V kratki zgodbi *Ko bi le bil dan, svetel, bleščeč* se protagonist spominja šolske ljubezni: »Potem sta se še včasih videla, se sprehodila ob obali, šepetala skrivnosti. Toda ta čas je kar odpihnilo. Kot tramontana v poznem poletju je v hipu odneslo nekaj nepozabnih let.« (Pegan 2007: 107) Tramontana (skupaj z drugimi vremenskimi pojavi na morju) zaznamuje Franzeve življenjske preizkušnje: »Njegov obraz je poznal ostro februarско burjo, poznal je pomladno vlago in dež, ki nikoli ne neha, poznal je neusmiljeno, slano vročino poletnih popoldnevov in besneče napade tramontane.« (Pegan 2005: 11) V kratki zgodbi *Prvič* so opisani fantovi občutki ob prvem pesniškem navdihu, ko se s plaže s kolesom odpravi domov kot neukročena tramontana (Pegan 2012: 8, 9).

Burja je tisti veter, ki je kriv visokih valov v Čolnu, ko je Peter kljub neprimernemu vremenu prisiljen izpluti in dvigniti mreže, medtem pa Franz v bolnišnici umira; v kratkih zgodbah 45°34' N 13°27' E in Štiri milje. Opisi nevihtnega vremena so, kot je za Peganov slog značilno, zelo natančni in točni.

*Na severovzhodu se je temnilo. Težak oblak se je preko kraškega roba zvalil na zaliv. Ogromno temno sivo zaveso je gnalo naravnost proti jadrnici. Še kakšne pol ure, je pomislil. [...] Vedel je, da so v tem letnem času hitre in izrazite spremembe vremena zelo redke, da so neverini bolj stvar poznega poletja, da prihajajo z zahodne smeri, a tale ciklonska burja, ta zna pokazati zobe tudi v hladnejšem času. [...] Kraški rob je že izgubil za sivo zaveso, morje na drugi strani zaliva pa je bilo skoraj črne barve. Temna črta na morju je vidno rasla, udar težke burje*

**s** Škura, tj. črna ali mračna burja (it. bora scura 'temna burja') je ciklonska burja, ki piha v oblačnem in deževnem vremenu, kar je v nasprotju s pogostejšo in bolj znano anticiklonsko burjo, ki piha po prehodu hladne fronte in pomeni jasno vreme z visokim pritiskom.

se je bližal. Škura,<sup>a</sup> ga je spreletelo. Za veslanje k obali ni bilo več časa, kajti če bi prišel le malo prepozno, bi ga z novim čolnom vred treščilo ob skale pod križem in stvar se najbrž ne bi dobro končala.

(Pegan 2012: 64, 82)

Ko burja piha na kopnem, jo Peganove literarne osebe največkrat doživijo na severni strani Punte. V *Pisatelju, Adamu in pilotu* se burja v pisatelja zaganja po nevihti, ko se mimo Punte odpravi navzgor proti cerkvi (Pegan 2006: 21). Pianist v *Etudi za klavir in čopič, štiriročno*, ki se hodi na rt in na samotno in prepisno severno obalo poslavljat od poletja, hodi počasi in nekoliko nagnjen v burjo (Pegan 2007: 126). Razrvan pisatelj se v *Zgodbi*, ki je ne bo, razpet med pisateljvanje in običajno življenje, med pihanjem burje ponovno zavé teže bremena ustvarjanja, ki si ga je zadal (Pegan 2012: 72).

## SKLEP

Literarni prostor v Peganovi prozi gradita v prvi vrsti mesto in morje, razdeljena na manjše prostore, t. i. mikrolokacije: mestno pristanišče (mandrač), pomol, plaža, svetilnik, zaliv, čoln, jadrnica in soline. Obmorski in morski prostor sta redko določena neposredno s krajevnimi lastnimi imeni, posredno sta določena na ravni jezika: s pokrajinskopogovornim besedjem, ribiškimi in jadralskimi termini in žargonizmi ter občnimi imeni, ki zaznamujejo piransko predmetnost. Posebej opazno je umanjkanje istrskega podeželskega prostora, ki ga skoraj ni oz. je dogajanje tja umeščeno le redko in v manjši meri, pri tem nasprotje med mestom in vasjo ne gradi klasičnega binarnega negativnega nasprotja. Najopaznejše je v Peganovi literaturi razmerje med mestom in morjem, ki tvori naraven in tvoren odnos in se izraža v povezovalnih literarnih



mikrolokacijah, kot so npr. pomol, čoln in jadrnica, ki so v različnih dogajalnih časih del mesta in morja hkrati. Specifičen odnos do literarnega prostora umešča Peganov prozni opus v opazen del sodobne slovenske književnosti, zlasti vreden nadaljnje raziskovalne pozornosti zaradi enovitega urbano-morskega literarnega prostora, ki je v korpusu sodobne slovenske literarne produkcije unikatnen. ♡

## Viri in literatura

- HLADNIK, MIRAN, 2012: Prostor v slovenskih literarnovednih študijah: Kritične izdaje klasikov. *Slavistična revija, tematska številka Prostor v literaturi in literatura v prostoru*, 60/3, 271–282.
- JUVAN, MARKO, 2013: Prostorski obrat, literarna veda in slovenska književnost: Uvodni zaris. *Primerjalna književnost*, 36, 2, 5–26.
- KORON, ALENKA, 2006: Intertekstualnost, rewriting in samocitiranje: *Zgodbe s panjskih končnic* Lojzeta Kovačiča. *Slovenska kratka pripovedna proza*. Ur. Irena Novak Popov. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 149–161.
- LEKSIKON LITERATURA, 2009: Ljubljana: Cankarjeva založba (Zbirka Mali leksikoni Cankarjeve založbe).
- PEGAN, VANJA, 2002: *Kopanje mornarjev v topli vodi*. Koper: Libris.
- PEGAN, VANJA, 2005: *Čoln*. Ljubljana: Društvo 2000.
- PEGAN, VANJA, 2006: *Pisatelj, Adam in pilot*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- PEGAN, VANJA, 2007: *Nebo davnega poletja*. Ljubljana: Društvo 2000.
- PEGAN, VANJA, 2009: *Potovanje na začetek poti*. Maribor: Litera.
- PEGAN, VANJA, 2012: *Štiri morske milje*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- PEGAN, V, 2015: *Svetilnik*. Ljubljana: Društvo 2000.
- PERENIČ, URŠKA, 2012: Prostor v literaturi in literatura v prostoru. *Slavistična revija, tematska številka Prostor v literaturi in literatura v prostoru*, 60, 3, 260–264.
- PISK, MARJETA, 2012: The spatial turn: Interdisciplinary perspectives. *Slavistična revija, tematska številka Prostor v literaturi in literatura v prostoru*, 60, 3, 574–576.
- URBANC, MIMI, 2011: *Pokrajinske predstave o slovenski Istri*. Ljubljana: Založba ZRC.

URBANC, MIMI, 2012: Reprezentacije kulturne pokrajine v besedilih o slovenski Istri. *Annales*, 22, 1, 199–210.

URBANC, MIMI, 2013: Pokrajina v luči retoričnih figur v besedilih o slovenski Istri. *Primerjalna književnost*, 36, 2, 205–223.

URBANC, MIMI IN MARKO JUVAN, 2012: Na stičišču literature in geografije: Literatura kot predmet geografskega preučevanja na primeru Slovenske Istre. *Slavistična revija, tematska številka Prostor v literaturi in literatura v prostoru*, 60, 3, 297–316.

## Riassunto

Nel contributo *Il ruolo della città e del mare nella prosa di Vanja Pegan* vengono analizzati quattro romanzi di Pegan: *Čoln*, *Pisatelj*, *Adam in pilot*, *Potovanje na začetek poti*, *Svetilnik* insieme a tre raccolte di racconti brevi: *Kopanje mornarjev v topli vodi*, *Nebo davnega poletja* e *Štiri morske milje*. La metodologia adottata è quella degli studi letterari con l'ausilio della geografia culturale nel senso della cosiddetta svolta spaziale (*spatial turn*) che mette in risalto la ricerca dello spazio anche nella letteratura. Vengono presentate delle risposte alle domande di ricerca: quali elementi del paesaggio costituiscono lo spazio letterario nella prosa di Pegan (città, mare, campagna), in quali micro località esterne e interne è suddiviso: porticciolo cittadino (mandracchio), molo, spiaggia, faro, baia, battello, barca a vela, e saline; qual è la relazione tra di loro e qual è in esso il ruolo della città e del mare in quanto i due spazi letterari più estesi. Lo spazio costiero e marittimo sono raramente nominati direttamente con i nomi propri dei luoghi, più spesso sono definiti indirettamente con le parole della parlata colloquiale locale, con i termini utilizzati dai pescatori o velisti nonché con parole gergali e nomi comuni, che caratterizzano la realtà piranese. La relazione tra la città e il mare si esprime con le relative micro località letterarie (molo, barca e barca a vela), che in diversi momenti narrativi fanno parte sia della città che del mare. La prosa di Pegan merita ulteriore attenzione degli studiosi per il suo spazio letterario marittimo-urbano unitario, unico del suo genere sulla scena della letteratura contemporanea slovena.

## **Vladka Tucovič Sturman**

*Vladka Tucovič Sturman is an assistant professor of Slovenian literature at the Faculty of Education and Slovenian Department at the Faculty of Humanities at University of Primorska (Koper/Capodistria). She studied at the University of Ljubljana, where she received a PhD. She is specialised in the history of contemporary Slovenian literature in Istria. Her work is centred on the notions such as feminist literary studies and Zofka Kveder, folk songs in Slovenian literature of social realism and folklore in contemporary Istrian literature.*



---

# Reviews

---



# Науци у част In Honor of Humanities

**РЕЦЕНЗИЈА ЗБОРНИКА**

*Зборник Матице српске за славистику. Бр. 100. Нови Сад:  
2021. с. 945.*



*Зборник Матице српске за славистику* постоји од 1970. године (до 1984. под називом *Зборник за славистику*), те је континуирано део научног и културног живота нашег друштва већ пола века. У фокусу *Зборника* је проучавање словенских језика, књижевности и култура на различитим нивоима и са различитих аспеката. Часопис је у овом задивљујућем трајању имао четири уредника, који су свако из своје визуре допринели унапређењу публикације и тиме развоју научне мисли. Од 83. књиге, односно од 2012. године, главни уредник *Зборника* је проф. др Корнелија Ичин. Несебичним залагањима проф. Ичин у састав Уредништва ушла су највећа имена науке из свих крајева света, а свака књига доноси изврсна истраживања светских и домаћих научника о различитим областима славистике. Прегалачким радом Уредништва *Зборник Матице српске за славистику* данас је међународни часопис високог ранга, незаобилазно штиво безброј универзитетских и научних библиотека. О томе сведочи индексирање *Зборника* на најугледнијим листама часописа: прво на ERIH PLUS листи 2016. године, затим на ESCI листи 2017, и напослетку, 2019. године на листи SCOPUS. Сведочанство о квалитету и значају часописа представља свака нова свеска, а нарочито стота, која је главна тема овог приказа.

Стоти број *Зборника Матице српске за славистику* како својом садржином, тако и обимом, позива на посвећено читање и дуго промишљање, чиме на најбољи начин обележава важан јубилеј у нашој и шире славистичкој науци. Педесет година постојања часописа, случајно или намерно, представљено је кроз педесет прилога, написаних на свим словенским језицима, али и на енглеском, и разврстаних у неколико целина. Окосницу чине два блока: један посвећен филологији и лингвистици, други – књижевности и уметности.

У првом блоку заступљене су студије које се тичу синхронијског и дијахронијског проучавања готово свих нивоа језика. Уочљива је бројност чланака који за предмет свог истраживања имају старе споменике, што сведочи о виталности посебне врсте филолошке анализе. Проучавању синонимије прасловенских језика посвећен је рад С. Толстој. Премда се истиче мањкавост речника изабраних индоевропских синонима К. Бака, он се ипак узима као полазна тачка за размишљање о синонимији у словенским језицима, за издвајање двају поља овог језичког проблема: теоријског и практичног. Бољи увид у ова питања, према становишту аутора чланка, донели би нови, потпунији међујезички речници прасловенске синонимије засновани на двама аспектима – етимолошком и типолошком. Рад доноси и тумачење појединих синонимских низова кроз призму семантичке реконструкције.

Анализирајући старе споменике писмености у спрези са историјским контекстом, Б. Успенски у свом чланку „Слово *царь* в истории русской письменности“ разматра генезу речи *цар* у источнословенским језицима: од настанка након одређених гласовних промена до трансформација значења саме речи коју су „руски велики кнезови првобитно користили, оријентишући се према титули татарског кана, да би тек касније, након крунисања Ивана IV, ову оријентацију заменила оријентација на византијског императора“ (62). Семантиком, тачније историјском лексикологијом, бави се и рад Ј. Грковић Мејдор „О три глагола на дања у старосрпском“. Аутор презентује резултате анализе повеља и писама из XII–XVI века. Словенској етимологији и семантичкој реконструкцији посвећени су и чланци Ж. Варбот „К етимологији слав. \*ŠATRITI / \*ŠATRATI / \*ŠETRITI“ и В. Бориша „Хрватска дијалекатска именица ZULO / ZJULO“. Стари споменици предмет

су реконструктивног истраживања и чланака А. Турилова „Что значат слова ‘Азбучные стихи Константина Философа’ в Минее праздничной XIV в. старого собрания Национальной библиотеки Сербии № 135 (293)? К вопросу об авторстве древнейших славянских азбучных стихир“ и П. Лазаревић ди Ђакомо „Почетна анализа и претпоставке о рукопису бр. 261 из Знанствене књижнице у Задру“.

Фолклористика је у јубиларном броју Зборника представљена трима радовима. У тексту „Фольклорные материалы И. П. Сахарова в статьях В. Г. Белинского о народной поэзии“ А. Топорков разоткрива како је „Белински постао талац Сахаровљеве мистификације, његове уредничке и издавачке праксе“ (132) и како су услед тога чланци самог В. Белинског о народној поезији, засновани на двама издањима у ствари стилизованих хибридних текстова руских бајки И. Сахарова из 1841. године „Руске народне бајке“ и „Предања руског народа о породичном животу предака“, у великој мери дискредитовани. Чланак академика Љ. Раденковића „Мифологические персонажи для устрашения детей у славян“ доноси исцрпну анализу етнографских и лексичких извора из угла теме застрашивања деце, с освртом и на инсценацију различитих ситуација застрашивања које подразумевају прерушавање одраслих и самим тим преузимање улоге митолошких јунака. Задата тема разматра се и у светлу културолошког дискурса, као значајан механизам помоћу кога се код деце у раном узрасту формира семантика простора и времена, али и однос према туђем и потенцијално опасном, различити модели друштвеног понашања. Традиционалним и апотропним представама о храни, типовима хране која се употребљава на радном месту или на путу, семантици „номадске“ хране и различитим сујевејима која се доводе у везу

с њом посвећен је рад Г. Кабакове „Дорожная еда в терминологии и традиционных представлениях конца XIX – начала XXI века“. Чланак се може сматрати и својеврсном антрополошком студијом, једнако као и истраживањем дијалекатске лексикографије.

Текст А. Захнитка „Приименниково-просторова семантика в сучасних інтерпретаціях: граматичний лексикографічний виміри“ бави се предлошко-просторном семантиком. Аутор разматра становиште о предлозима и њиховој класификацији на различитим језичким нивоима: формално-граматичком, семантичком, функционално-комуникативном, функционално-когнитивном, с акцентом на просторној семантици као језгру предлошког система.

Морфологији, тачније идеји о формирању јединствене таблице промена именица у руском језику, посвећен је рад В. Плунгјана „Геометрия русского словоизменения: о традиционных и нетрадиционных таблицах склонения“. Полазећи од низа теоријских проблема, аутор их распоређује у три групе, те њиховим разматрањем долази до закључка да „на први поглед тек технички задатак састављања *оптималне* таблице промена именица открива низ значајних законитости у организацији именских промена и омогућава да се из неочекиваног угла осмотре типолошке особености руског језика“ (200).

Ј. Паневова у чланку „K vybraným typům deverbativních adjektiv v češtině (с porovnání s ruštinou)“ бави се творбом речи у чешком језику, указујући на семантичке разлике у односу на одређене групе придева у руском језику, као и на њихову потенцијалну синонимију. Анализира придеве настале од глаголских придева и глаголских прилога, с акцентом на оне с суфиксом – *ly*. Дериватологији, у овом случају двоаспектних глагола, посвећен је текст Р. Бенакио „Суффикс – *inat* в резьянском диалекте и его параллели

в сербском и хорватском языках“. Разматрајући настанак овог суфикса под утицајем немачког језика, аутор показује деловање сличних језичких процеса на формирање суфикса – *isati* у српском и хрватском језику.

Синтаксичка питања у пољском односно српском језику предмет су истраживања радова М. Гроховског „*Szyk leksemów homonimicznych o postaci jak*“ и Љ. Поповић „Комуникативне формуле у српском језику: питања типологије и анализе“. Актуелном питању изведеница женског рода са значењем професионалног или неког другог друштвеног статуса посвећен је чланак В. Нормана „К проблеме феминитивов: объективная реальность, языковая картина мира и метаязыковая оценка“. На примерима из чешког, пољског, бугарског и руског језика, аутор анализира творбене карактеристике тог типа твореница. Пажња се поклања и семантичком нивоу ових маркираних речи у друштвеном контексту у коме настају.

У овом броју неопходан простор дат је у науци, нажалост, недовољно заступљеној, иако врло важној, теми псовки. Целина под називом „*Verbum iuro*“ броји шест истраживања овог феномена у контексту руског језика: „Русский мат: вчера, сегодня, завтра“ И. Пиљшчикова и Д. Иофе, „Русский мат: что мы о нем знаем? (О происхождении и функциях русской обценной идиоматики)“ И. Пиљшчикова, „Секс в рамках – 2021“ А. Жолковског, „К вопросу о перформативной многозначности русского мата“ Д. Иофе, „Портрет героя в Инстаграме: #это не он“ Ј. Левинга, „Барков, Пругков и прочие: о ‘Стихах поэзии’ лейтенанта Пидоренко В. П.“ В. Отјаковског. Смештена је у оквиру другог блока, будући да су истраживања рађена махом на материјалу књижевних текстова. Лингвистичким питањима бави се и чланак В. Фешченка „*Creatio*

eh lingua. Параметри језикових новациј у художественних и научних текстах епохи русског авангарда“, такође у другом блоку, јер разматра авангардну књижевност, у којој се језички експерименти разумевају као књижевни поступак.

Под насловом „Књижевност и уметност“ обједињено је неколико тематски врло разноврсних студија, те је њихово груписање у мање целине теже оствариво. То сведочи о ширини научног опсега, представљеног и у овом одељку. На почетку су дата три теоријско-филозофска текста у којима се на примерима књижевних дела промишљају различити феномени. Тако се у тексту „К теорији пародии“ И. Смирнова обрађује феномен пародије у оквиру негативног мимезиса, у чланку М. Липовецког „Теорија трикстера“ појам митолошког трикстера и његовог новог концепта – „трикстер-тропа“, а у раду П. Бојанића под називом „Непријатељ и прекид непријатељства. Да ли је могућ један српско-руски протокол за успостављање мира?“ тема рата, мира и непријатеља у контексту „православне етике рата“. Затим следи текст Љ. Сараскине „Федор Достоевский: У нас русских две родине: наша Русь и Европа“, који се с претходним може довести у везу преко историозофског контекста. Аутор разматра положај Русије у односу на Европу и Азију, њен засебни пут, кроз призму размишљања Ф. Достојевског, чије се извориште проналази у тврдњама А. Пушкина, П. Чадајева и А. Хомјакова, али и у пишевом путовању по Европи почетком шездесетих година XIX века. Полемичност ове теме, чија актуелност кроз историју не јењава, доводи аутора до закључка да је „везаност Русије за Европу заснована на фаталној страсти, неминовној, једностраној, која увек тражи жртву“ (368). Од Европе – зле мајке, каква је у схватањима песника Сребрног доба била и Русија (у песмама А. Блока, А. Белог), начињен је „некакав духовни Египат“ (368). Ваља

ли најзад напустити ову идеализовану представу и окренути се сопственим унутарњим интересима, пита се Љ. Сараскина. Будући да овај чланак истражује књижевно-филозофску мисао XIX века, у хронолошком погледу чини својеврстан пар с наредним радом – В. Гречка, који се бави интертекстуалном анализом Чеховљеве приче „Ротшилдова виолина“ из угла семиотике простора.

Књижевност и уметност XX века, претежно руска, тема је преосталог дела другог блока, укључујући две мање потцелине, издвојене према општости предмета истраживања. У тексту „Стиховна форма. Компаративни поглед на руску лирику 20. вијека“ Р. Ходел пита се о историји стиха, конкретно о чувању везаног стиха у руској књижевности током читавог XX века, за разлику од преласка на слободни стих у англосаксонској и западноевропској књижевности, разматрајући ову дистинкцију преко анализе језичких, естетских и политичких узрока. Поезији је посвећен и чланак К. Ичин, који кроз призму филозофског дискурса истражује авангардни алогизам обериута А. Веденског, односно песникову „поетску критику разума“, спроведену изналажењем особеног комуникативног модела.

Након тога долази текст Ј. Курганова „Владимир Набоков и Книга Еноха“, који се бави историјатом географског појма Ардис из Набоковљевог романа „Ада“. Аутор доказује претпоставку о својеврсној пишчевој заблуди проистеклој из грешке преводиоца апокрифне Књиге Еноха – врх Ардис никада није постојао на палестинској планини Хермон. Прозном књижевном делу посвећен је и чланак Р. Џулијани „Образы Италии П. П. Муратова – единственный в своем роде шедевр русской литературы“. Он доноси истраживање о Муратовљевој књизи из угла проблематике жанра, доказујући хипотезу да ово познато дело умногоме надилази границе путописног жанра, у који га махом сврставају.

Културолошки дискурс овог одељка *Зборника* оличен је у раду Л. Гелера „Соцреалистический классицизм, или Некоторые статистические наблюдения о месте классического наследия в советской культуре“. Позивајући на опрез при једностраном разматрању соцреализма, „те гигантске машине за производњу совјетске културе“ (469), као једноличне творевине изоловане од света, аутор на основу статистичке анализе објављиваних књига домаћих и иностраних писаца у СССР износи становиште о блискости соцреализма с класичном уметношћу. Л. Гелер разматра значења појма *класика* уз осврт на чланак А. Сињавског о соцреализму, као и на развој и положај уметности у СССР. Закључује да премда између класичне и соцреалистичке уметности постоји извесна „системска“ сличност, оне у бити остају различите.

У културолошки контекст може се уврстити и студија К. Бобринске „Новая антропология в творчестве Василия Чекрыгина“. „Без преувеличавања се може рећи да је сва атмосфера у култури почетка XX века била испуњена идејама нове антропологије, у којој су хришћанске, научне и окултне идеје понекад стварале парадоксалан спој“ (532), пише аутор. Управо такав културни амбијент послужио је уметнику као основа да у ликовним делима оваплоти своје специфичне „антрополошке фантазије“ (533). „Нова антропологија“ В. Чекригина, заснована на трагањима биокосмиста, с једне стране, и на остацима хришћанских представа, с друге, под утицајем „Филозофије опште ствари“ Н. Фјодорова претвара се у „ванхрамовску космичку литургију“ (537) за новог човека „вакрснутог снагом разума и науке“ (538), чија је ликовна представа „укорењена у традиционалној религиозној иконографији“ (538–539) и врло блиска сценама Страшног суда.



У тексту „Рихард Вагнер, Франц Кафка и Александр Грин: К истории одного либретто“ М. Вајскопф анализира изразито еkleктичан предложаk за либрето Вагнерове ране опере „Летећи Холанђанин“. Корене проналази у Хајнеовој верзији ове легенде, у којој се Летећи Холанђанин доводи у везу с Лутајућим Јеврејином Ахашверошем. Аутор затим прати даљу трансформацију хајнеовско-вагнеровског текста у двама делима: у Кафкиној аутобиографској новели „Ловац Грахус“ и у фантазији А. Грина „Гримизна једра“. Узајамном утицају уметности и књижевности посвећен је и чланак Џ. Хауарда „Vladimir Markov's staircase in moonlight: questions of russian modernist chinoiserie and sinological modernism“, који се бави истраживањем књижевних и есејистичких текстова В. Маркова првенствено у контексту кинеског стила, кинеске поезије и, шире, синологије, затим оријентализма и примитивизма, као и европског модернизма. Одељак се завршава радом Н. Мислер и Џ. Боулта „Transfixed by meridians of darkness: Frantsisko Infante and Nonna Goriunova“, који је посвећен развоју уметничког израза савремених московских стваралаца Франциска Инфанта и Ноне Горјунове. Аутори чланка анализирају њихову најновију серију артефаката која носи назив „Приближавајући се ноћи“, уједно дајући исцрпан филозофско-идејни оквир уникатног стваралаштва овог уметничког пара.

Називи двеју потцелина другог блока указују на теме истраживања око којих су чланци у њима обједињени – стваралаштво В. Хлебњикова и А. Платонова. Одељак о В. Хлебњикову могао би се сматрати незнатно ранијим обележавањем стогодишњице смрти „Председника земаљске кугле“ (+1922). Четири чланка посвећена су махом текстолошкој анализи Хлебњиковљевих дела. А. Парнис у свом раду „Хлебников – Маяковский – Митурич:

к историји одного конфликта“ разоткрива позадину завршнице натповести „Зангези“, која се крије у биографском догађају – конфликту између В. Хлебњикова и В. Мајаковског. Објашњавајући узроке овог конфликта, аутор их допуњава досад необјављиваним материјалима и документима из различитих архива. У тексту „Velimir Khlebnikov’s hunger poems: a textual-critical analysis“ Р. Врон се бави темом глади у истоименој песми В. Хлебњикова, посматрајући њену генезу у осам различитих редакција. Теми смрти у Хлебњиковљевој раној лирици посвећен је чланак В. Вестстејна „Death in the early lyric poetry of Velimir Khlebnikov“. Аутор обрађује ову тему као једну од главних у песниковом опусу, истичући притом њен постојани тематско-мотивски контекст. У последњем раду ове потцелине „Из именного указателя к записным книжкам Анны Ахматовой (Велимир I)“ Р. Тименчик спроводи реконструкцију књижевног дијалога А. Ахматове и В. Хлебњикова, с фокусом на позно стваралаштво А. Ахматове.

У три чланка истражује се стваралаштво А. Платонова. Текст Н. Корнијенко „Социальный роман Андрея Платонова: контексты творчества и эпохи“ посвећен је пре свега генези настанка кључног пишневог дела – романа „Чевенгур“, али и других, махом недовршених романа. Свако од дела поима се као стожер одређене етапе у стваралаштву А. Платонова, који одражава особености социјално-политичког контекста у коме настаје, али и чува „снажну биографску потку, повезану с вороњешким периодом пишневог живота и стваралаштва“ (659). Роману „Чевенгур“ посвећен је и чланак Л. Магарота „Трагические решения в романе Чевенгур Андрея Платонова“. Аутор полази од становишта о изразитој презасићености и фрагментираности Платоновљевог текста, даље се бави номинацијом главних тема овог романа, затим утицајем

Фјодоровљеве идеје о васкрсењу мртвих, питањем пола, које условљава нетрадиционалне сексуалне односе у роману, као и тумачењем Платоновљеве идеје о рајском комунистичком друштву. У чланку „Пространство и време: Андрей Платонов и Освальд Шпенглер“ Х. Гинтер се пита о поетици простора код А. Платонова, која, будући у спречи с категоријом времена, своје извориште проналази у књизи О. Шпенглера „Пропаст Запада“. То се доказује освртом на Платоновљев чланак „Симфонија свести“ из 1922. године, у коме се простор поима као окамењено време. Нарочито се истиче пишчева усмереност ка револуционарној будућности.

Две стожерне целине стоте свеске, у којима су обједињени научни чланци, прате публицистички текстови о научном животу – успомене о славистима Зузане Тополињске и Сусуму Нонаке, као и белешка о међународној научној конференцији посвећеној проучавању стваралаштва Андреја Белог, одржаној у Москви у јесен 2020. године.


Наведене краће и дуже одељке уоквирују два есејистичка прилога – Предрага Пипера и о Предрагу Пиперу, чиме је на својеврстан начин одата пошта једном од уредника *Зборника*. Свеска започиње последњим текстом академика под називом „Словенство и савремени свет“, који попут каквог завештања врло децидирано предочава незавидан положај Словенства у савременом социо-политичком контексту. Својим запажањима проф. Пипер антиципира ескалацију кризе до које је дошло након свега неколико месеци, и у традиционалистичком кључу позива на поновно уједињење Словена под окриљем вере, нације и језика, које, како претпоставља академик, јесте једини пут ка спасењу. Часопис се завршава некрологом Дојчила Војводића, ученика, колеге и пријатеља проф. Пипера.

Стоти број Зборника *Матице српске за славистику* чини импозантан скуп радова великих имена славистичке и светске науке. Ова свеска постоји као вешто исклесан белег на широком пољу знања који ће чувати од заборава важан јубилеј – пола века постојања часописа, али и крај кога ће се у будућности многи заустављати у потрази за надахнућем. Истовремено ово је својеврстан манифест главног уредника, којим се објављују домети наредних публикација. Сваки разговор с овом књигом биће права мала светковина у част науке. ♡



SLAVICA TER  
СЛАВИКА ТЕР





**SLAVICA TERGESTINA** volumes usually focus on a particular theme or concept. Most of the articles published so far deal with the cultural realm of the Slavic world from the perspective of modern semiotic and cultural methodological approaches, but the journal remains open to other approaches and methodologies.

The theme of the upcoming volume along with detailed descriptions of the submission deadlines and the peer review process can be found on our website at [www.slavica-ter.org](http://www.slavica-ter.org). All published articles are also available on-line, both on the journal website and in the University of Trieste web publication system at [www.openstarts.units.it/dspace/handle/10077/2204](http://www.openstarts.units.it/dspace/handle/10077/2204).

SLAVICA TERGESTINA is indexed in:

- *ERIH European Reference Index for the Humanities* [2008/2011–2015]
- *ERIH Plus* [since 2015]
- *Directory of Open Access Journals (DOAJ)*
- *Class A journal by the Italian Evaluation Agency of University and Research (ANVUR)*



ISSN 1592-0291

29



9771592029007