

Санкт-Петербургский государственный университет

# **НЕМЕЦКИЙ РЕПЕРТУАР В ТЕАТРАХ ПЕТЕРБУРГА: ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ В КУЛЬТУРЕ.**

Выпускная квалификационная работа по направлению философия  
основная образовательная программа культурология

Исполнитель

Никулина Алена Алексеевна

Научный руководитель

Д.ф.н., доцент

Артамошкина Людмила Егоровна

Рецензент

К.ф.н., доцент

Боков Герман Евгеньевич

Санкт-Петербург

2017

**ОГЛАВЛЕНИЕ.**

<b>Введение</b> .....	3-4
<b>Глава 1. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века</b> .....	5
1. История труппы Немецкого музыкального театра.....	5-7
2. Репертуар немецкой труппы.....	7-10
3. Аудитория Немецкого театра.....	10
<b>Глава 2. Феномен рецепции немецких пьес в русском театре</b> .....	11
1. Причины рецепции немецких произведений в театре.....	11-12
2. Судьба «Das Donauweibchen» («Девы Дуная») на сцене Немецкого театра в Петербурге.....	12-13
3. “Перерождение” «Das Donauweibchen» в «Днепровскую Русалку».....	13-15
4. Русифицированное продолжение «Das Donauweibchen» - «Леста, Днепровская Русалка».....	15-16
<b>Глава 3. Положение немецкого репертуара в современных театрах Петербург</b> .....	17
1. Фридрих Шиллер и постановки его произведений на российской сцене.....	17-26
2. Пьесы Бертольда Брехта в немецком репертуаре.....	26-32
3. Лион Фейхтвангер и постановка «Испанской баллады» в Петербурге.....	32-35
<b>Заключение</b> .....	36-37
<b>Список литературы</b> .....	38-40

Немецкое театральное искусство имеет глубокие корни в русской культуре. Особенно это касается культуры Петербурга.

В 1672 году во времена Алексея Михайловича под руководством пастора И. Г. Грегори немцы подготовили первое театральное представление. Это была полная копия известных немецких представлений XII века. Наряду с прочими иностранными и русскими труппами в Петербурге и Москве существовало множество немецких трупп (например, труппа под руководством И. Кунста и О. Фюрста).<sup>1</sup>

В 1742 году в России появляется актёрское общество И.П.Гильфердинга и И.К. Зигмунда из Кенигсберга. Это был зрелищный долитературный театр, в котором показывали пьески с балетом.<sup>2</sup>

Настоящая работа начинается с изучения первой трети XIX века, времени, когда произошло становление стационарного Немецкого театр в Петербурге, который раньше существовал в качестве отдельных частных антреприз.

Хронологические рамки данной работы (1777 – настоящее время) связаны с тем, что о развитии театра, как о процессе, можно говорить, лишь захватывая достаточно большой промежуток времени. Но стоит так же отметить, что XX век остался не исследованным, поскольку на сегодняшний день нет исследований, посвященных этой теме, и я считаю, не целесообразным делать это в рамках данной работы.

Не смотря на такой большой временной промежуток исследования, я постараюсь показать театр, который существовал и существует по сей день, как слаженный механизм, который не может работать без какой-либо из его составных частей.

В настоящий момент тема, о которой пойдет речь в этой работе, является недостаточно исследованной. При подготовке к данной работе мне удалось найти всего один труд, который раскрывает историю и влияние Немецкого театра в Петербурге: Н.В. Губкина «Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века». Именно на него я буду опираться в ходе этой работы. Так же мне удалось найти несколько статей, касающихся данной темы.

---

<sup>1</sup> Немцы в России: Историко-документальное издание. Отв. Редактор *Смагина Г.И.* – СПб.: Лики России, 2012. – 220 с.

<sup>2</sup> *Губкина Н. В.* Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX в. – СПб.: «Дмитрий Буланин», 2003. – 23 с.

Таким образом, **актуальность** темы определяется еще не большой степенью её изученности.

В работе я обращаюсь к особенностям рецепции немецких произведений на российской сцене. Они обусловлены как традициями языка немецкого театрального искусства, так и процессами взаимовлияния двух культур в целом. Развитие русско-немецких отношений в разные периоды истории также влияли на эти процессы. Развитие русской оперы, становление языка русского театрального искусства происходило непосредственно при участии и сотрудничестве представителей разных культур.

Объект исследования – Немецкий театр в Петербурге.

Предмет исследования – немецкий репертуар в театрах Петербурга на протяжении XVIII – XXI веков.

Целью дипломной работы является рассмотрение рецепции немецкого репертуара в театрах Петербурга.

Задачи дипломной работы:

- 1) рассмотрение этапов становления Немецкого музыкального театра в Петербурге;
- 2) изучение основных критериев рецепции немецкого репертуара
- 3) рассмотрение положения в современном театре Петербурга немецкого репертуара.

## **1. НЕМЕЦКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР В ПЕТЕРБУРГЕ В ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА.**

## 1.1 История труппы Немецкого музыкального театра.

Говоря об истории Немецкого театра в Петербурге XVIII века, мы натываемся на множество “слепых пятен”. Это связано с тем, что тема является не достаточно изученной и ограничивается лишь разрозненными упоминаниями о деятельности частных немецких трупп. Существуют, например, сведения о немецких труппах под руководством К. Нейбера, И. П. Гильфердинга и Нойхоффа.

Одним из важных событий театральной жизни Петербурга было открытие 26 декабря 1777 года немецкого Вольного театра К. Книппера на Царицыном лугу недалеко от Зимнего дворца.<sup>1</sup> В репертуаре присутствовали как немецкие, так и русские пьесы, но постепенно российский репертуар вытеснил немецкий. По приказу Екатерины II с 1783 по 1791 труппы носила звание императорской. В 1782 году труппа разорилась, и Книппер был вынужден передать ее в ведение Дирекции императорских театров.<sup>2</sup>

После роспуска труппы, по причине нехватки государственных средств, многие актеры были вынуждены искать работу у частных антрепренеров. Им оказался Йозеф Мире.

Рубеж XVIII-XIX связан с началом новой эпохи в истории Немецкого театра в Петербурге. Уроженец Страсбурга Йозеф Мире организовал частную антрепризу, на основе которой впоследствии был сформирован штат казенного императорского Немецкого театра. К тому времени Мире уже был известен в Европе как антрепренер и отъявленный авантюрист. 20 февраля 1799 году состоялось открытие немецкой сцены Й. Мире в доме статского советника и кавалера Г. Г. Кушелева, называемого Немецким театром, и располагавшегося на Дворцовой площади напротив Зимнего дворца. На премьере прозвучал «Пролог» Г. фон Рейнбека «Ist schön und süß die Träne» в исполнении актрисы Ю. Миллер и была дана драма Ф.В. Циглера «Fürstengrösse».

Й. Мире был отличным психологом и умел польстить самолюбию императора, осуществив грандиозное представление в его честь. Расположение Павла I было достигнуто достаточно быстро и были получены необходимые кредиты. Также он мог своевременно позаботиться о нуждах

---

<sup>1</sup>Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX в. – СПб.: «Дмитрий Буланин», 2003. – 23 с.

<sup>2</sup>Немцы в России: Историко-документальное издание. Отв. Редактор Смагина Г.И. – СПб.: Лики России, 2012. – 221 с.

посетителей немецких спектаклей. Именно поэтому Й. Мире делал ставку на кадры и на пышность представления. Но стоит отметить, что подлинную заботу он проявлял в отношении решения своих финансовых проблем. Вследствие этого отношения с собственным актерским составом были крайне сложными. Й. Мире не утруждал себя обязанностью достойно и вовремя оплачивать труд актеров. Из-за этого ему очень часто приходилось набирать штат заново.

Ксередина 1800 года Мире пришел к заключению, что единственным способом избежать неприятностей, было передать театр Дирекции императорских театров(далее ДИТ).

Указом Павла I новым директором императорского Немецкого театра был назначен Август фон Коцебу. Назначение было принудительного характера, но А. Коцебу все же попытался привести дела театра в порядок. Ему удалось заключить контракты с такими актерами, как Элиза Виланд, Жанетта Вейраух и Людвиг И. фон Кнорринг. Но дела с репертуаром обстояли не так хорошо. Дело в том, что в те годы выписать что-либо из Европы было невозможно, и директору приходилось сочинять произведения самостоятельно. За это современники часто его упрекали.

Правление А. Коцебу продлилось не долго. В марте 1801 года был убит Павел I, который покровительствовал А. Коцебу. Как только на престол вошёл Александр I, директора театра поспешно уволили именованным указом.

В августе 1801 года Мире подал прошение в ДИТ о возвращении ему немецкой труппы. Решение было принято довольно быстро, и в том же месяце он подписал расписку о передаче ему театрального инвентаря. До июля 1805 года труппа просуществовала как придворный привилегированный театр. Было приложено немало усилий для усовершенствования театра. Были заключены контракты с двумя выдающимися актерами того времени: Карлом Штейнсбергом и Фридрихом Гальтенгофом. "Дела Мире с каждым днём улучшались. Он пришёл в Ригу пешком, из Риги приехал с женою в чухонской бричке; теперь он имел нарядный экипаж, просторную и удобную квартиру в доме Кушелева, в наилучшей части города ..." <sup>1</sup> Но в положении актёров театра по сравнению с первой дирекцией Мире мало, что изменилось. По городу "поползли" слухи о том, что между труппой и дирекцией существуют разногласия. Мире как и раньше заботился о своём обогащении и ни сколько не интересовался жизнью и потребностями самих артистов и нисколько не утруждал себя своевременной выплатой им жалованья. Но, не смотря на это, Мире был

---

<sup>1</sup>Жихарев С. П. Записки современника: В 2 т. Л., 1989. – 2т.: 310 с.

очень хорошим стратегом во внешней политике театра. Он был в милости у самого государя.

В 1804 году Мире под предлогом усовершенствовать театр получил от государя 4000 рублей и отправился в Европу. Им было ангажировано много известных актеров, музыкантов и постановщиков. Император Александр I был доволен улучшением персонала и приказал возместить Мире все расходы, связанные с поездкой.

Долги директора были огромны. Он пробовал просить очередной милости у государя, но в этот раз суммы были слишком велики, и в очередной раз театр был передан в ведение Дирекции императорских театров.

Через два месяца театр был вновь предан на попечение частному антрепренёру – Георгу Арресто. Он пытался управлять театром, но буквально через полгода театр сгорел вместе со всем реквизитом.

1806 год сулил большие перемены для труппы Немецкого театра. С 1806 по 1830 года главным управляющим немецкой труппы являлась ДИТ. В России сложилась, по мнению русского драматурга Зотова, лучшая система организации театрального процесса. Эта была система стандартизированного управления, в котором с течением времени сложились единые для всех театральных трупп ДИТ система ангажемента, положения о получении пенсионера, определенный тип организации труппы.<sup>1</sup>

После 1819 года Немецкий театр давал свои представления в Малом театре, в Большом каменном и Таврическом, с 1833 года – в Михайловском театре попеременно с французской и русской труппами.<sup>2</sup>

Официальное закрытие театра состоялось в 1890 году. До этого времени театр переживал как творческие успехи, так и поражения.

## 1.2 Репертуар немецкой труппы.

Большую часть репертуара немецкой труппы составляли музыкально-сценические произведения жанра *Zauberoper* (волшебная опера). Волшебной

---

<sup>1</sup>Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX в. – СПб.: «Дмитрий Буланин», 2003. – 56 с.

<sup>2</sup>Немцы в России: Историко-документальное издание. Отв. Редактор Смагина Г.И. – СПб.: Лики России, 2012. – 223 с.

опере были присущи фантастические сюжеты, соединяющие мистику и реальность.<sup>1</sup>

В 1820 году на сцене Немецкого театра была поставлена романтически-комическая народная сказка с пением «Das Donauweibchen» композитора Фердинанда Кауэра. В Петербурге появились еще 2 оперы этого автора. Интересно то, что в постановку мюллеровской романтически-комической сказки «Die Teufelsmühle von Wiener Berge» («Чертова мельница», переделка текста Л. Хубера) были включены русские народные песни и танцы.

Так же на немецкой сцене был представлен жанр мелодрамы. Сюжеты постановок были связаны с библейскими, мифологическими и бытовыми темами, в которых речь сопровождалась музыкой. Так как жанр не пользовался успехом у петербургской публики, не удивительно, что такие мелодрамы как «Das falsche Schlüssel» («Фальшивый ключ»), композитор Э. Ф. Ланной, и «Ugolino» («Уголино»), композитор И. Р. Сейфрид, не имели успеха.

Одной из самых больших групп в репертуаре немецкой труппы были произведения с компилятивной музыкой (т. е. произведения разных авторов). В постановках участвовали произведения таких авторов как К. Блюма, Ф. Фолькерта, М. Шрейнциера и И. Эльменрейха. Произведения с такой музыкой в большинстве своем были гибридного жанра.

Так же в репертуаре Немецкого театра есть произведения, которые называются Vaudeville (водевилями) с музыкой. Очень часто эти произведения в афишах именовались зингшпилями, водевильными фарсами и т. д.

Свидетельством того, что репертуар Немецкого театра пополнялся преимущественно произведениями, популярными в Европе, служит наличие так называемых серий, т. е. опер с продолжением. Опера «Das Donauweibchen» композитора Фердинанда Кауэра одна из самых ярких представительниц этого явления. Стоит отметить, что популярность оригинала не всегда передавалась продолжению.

В репертуар так же входило творчество петербургских немцев и австрийцев. Всегда существовали произведения по социальному заказу. Поводом для такого заказа являлась, например, коронация. Такие постановки отличались живостью и были не столь утомительными. «Der Tempel der Unsterblichkeit» («Храм бессмертия») на текст Рейнбека и «Russland Freudenfest» («Торжество России») были поставлены в Немецком театре.

---

<sup>1</sup>Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX в. – СПб.: «Дмитрий Буланин», 2003. – 123 с.



Самые популярные произведения немецких и австрийских авторов исполнялись до 60 раз, французских и итальянских – до 40 раз. В среднем сборы составляли 500-1000 рублей.<sup>1</sup>

Значительно раньше, чем на российской сцене здесь были поставлены «Коварство и любовь», «Разбойники» и «Мария Стюарт» Шиллера.

Одним из важнейших событий в мире музыки и театра Петербурга была премьера «Der Freischütz» («Волшебного стрелка») Карла Марии фон Вебера. Премьера состоялась 12 мая 1824 года в Санкт-Петербурге.

Опера Вебера « Волшебный стрелок» была написана в 1820 году. Она, по мнению многих исследователей, имеет огромное значение для развития немецкого романтизма: «вместе с "Волшебным стрелком" в немецкой музыке появился полновесный романтизм».<sup>2</sup>

Прежде чем перейти к истории оперы на сцене Петербурга, стоит вспомнить о том, какая судьба была у нее в Германии.

Премьера «Der Freischütz» состоялась в Берлинском драматическом театре 18 июня 1821 года, а написана была композитором в 1820 году. Интересно то, что дирижировал сам композитор. Декорации к спектаклю создал Карл Вильгельм Гропиус, который в то время еще не был известным декоратором.<sup>3</sup> В мюнхенском Театральном музее можно найти эскиз комнаты охотников Гропиуса. Она больше похожа на картинную галерею, что противоречило созданию единства музыки, декораций и действия на сцене.

Несмотря на некоторые недостатки, успех оперы был ошеломляющий. Сбор от представлений составил 30 000 талеров<sup>4</sup>. За полгода ее исполняли 50 раз.<sup>5</sup>

На российской сцене постановкой руководит Каттерино Альбертович Кавос. «12 мая, в бенефис капельмейстера Кавоса, был представлен Волшебный Стрелок, романтическая опера в 3-х действиях, с хорами,

<sup>1</sup> Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX в. – СПб.: «Дмитрий Буланин», 2003. –149 с.

<sup>2</sup> Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2т./Сост. Ал.В.Михайлов и В.П.Шестаков. Т.2. С. 73

<sup>3</sup> Немцы Санкт-Петербурга: наука, культура, образование.= Die Deutschen in Sankt-Peterburg: Wissenschaft, Kultur, Bildung. [Сб.ст.] / Рос. Акад. наук, Ин-т истории естествознания и техники. С.-Петерб., фил. Б-ка Рос. Акад. наук, Семинар «Немцы в России: рус.-нем. науч. и культ. связи»; [Отв. ред. Смагина. Г.И.].- СПб.: Изд-во «Росток», 2005. – 323с.

<sup>4</sup> Талер - название крупной серебряной монеты, которая была в обращении в XVI-XIX веках.

<sup>5</sup> Немцы Санкт-Петербурга: наука, культура, образование.= Die Deutschen in Sankt-Peterburg: Wissenschaft, Kultur, Bildung. [Сб.ст.] / Рос. Акад. наук, Ин-т истории естествознания и техники. С.-Петерб., фил. Б-ка Рос. Акад. наук, Семинар «Немцы в России: рус.-нем. науч. и культ. связи»; [Отв. ред. Смагина. Г.И.].- СПб.: Изд-во «Росток», 2005. – 324с.

полетами и машинами, соч. Фрид. Кинда, муз. Карла Мария Вебера, переведен с немецкого Р.М. Зотовым. Эта опера первоначально была играна немецкою труппою на Большом театре; декорации установлены для него Сабатом».<sup>1</sup>

К.Ф. Сабат, создатель декораций к спектаклю, ориентировался на немецкую постановку, в которой все еще сильны классические тенденции.

Не смотря на то, что Вебер был еще не известен в России, постановка имела успех.

Естественно, что это не полный список произведений, которые ставились на сцене Немецкого театра.

### 1.3 Аудитория Немецкого театра

Не смотря на неустойчивость репертуара, Немецкий театр имел своего постоянного зрителя.

Невозможно удовлетворить потребности и интересы всех зрителей. Великосветское общество ходило на представление итальянской и французской трупп. В Немецкий театр существовал как совершенно особый мир. Туда ходили преимущественно петербургские немцы.

Интересно то, что в своих воспоминаниях Ф. Ф. Вигель говорит о том, что, «несмотря на предпочтение, данное впоследствии духу германской литературы перед другими, даже Немцы лучшего тона никогда не посещали его».<sup>2</sup>

Зотов Р.М., который некоторое время был помощником управляющего Немецким театром, в своих записках рассказывает очень противоречивые вещи, которые совсем не характерны для театральной публики. «Дамы приезжали в ложи в самых простых, домашних нарядах, и спокойно вязали чулки, изредка утирая ими слезы в патетических местах, или откладывая работу на минутку, чтоб от души похохотать над комическими выходками Линденштейна.»<sup>3</sup>

И все – таки Немецкий театр сыграл важную роль в становлении театрального искусства столицы Российской империи. Петербург был многонациональной столицей, и немцы составляли особую часть этой структуры. Очевидным является то, что Немецкий театр повлиял на

<sup>1</sup>П.Арапов «Летопись русского театра». СПб. 1861. С. 355-356

<sup>2</sup>Вигель Ф.Ф. Воспоминания Ф.Ф. Вигеля: В 3 т. М., 1866 – 2т. 160 с.

<sup>3</sup>Зотов Р. М. Театральные воспоминания: Автобиографические записки Р. Зотова. СПб., 1859 – 19 с.

формирование вкусов столичного зрителя, который оказался восприимчив к различным формам театрального мышления.

## **2. ФЕНОМЕН РЕЦЕПЦИИ НЕМЕЦКИХ ПЬЕС В РУССКОМ ТЕАТРЕ**

### **2.1 Причины рецепции немецких произведений в театре**

Не смотря на то, что репертуар Немецкой труппы был составлен из произведений, пришедших из Европы, а аудитория состояла преимущественно из немцев, было неизбежно взаимовлияние и взаимопроникновение репертуаров Российского и Немецкого театров. В рамках этой работы нас интересует именно это влияние. Но такое взаимовлияние было не только между российской и немецкой театральной культурой. В России существовали и французская, и итальянская труппы.

На сцене Немецкого театра присутствовало ограниченное число немецких произведений. Н. В. Губкиной удалось насчитать около 10 произведений. На российской сцене дела обстояли иначе. В своих исследованиях Губкиной удалось выявить свыше 30 примеров такого сотрудничества.<sup>1</sup>

Из вышесказанного вытекает закономерный вопрос: а был ли понятен обычному русскому человеку быт или жизненные устои европейцев? Как мне кажется, без определенного изменения текста понимания достичь было бы очень сложно. Процесс адаптации произведений в условиях российской сцены был вполне естественен. Репертуар подвергался переработке или переделке, целью которой было приспособление его к нравам и вкусам публики. В результате появлялась новая версия произведения. Такими переделками занимались многие литераторы: И. Ленц, А.И. Шеллер и другие. Самыми известными примерами этой работы являются «Der Judeim Fass, oder Sospeltmanver liebte Gecken» («Жид в бочке или так обманывают влюбленных франтов»), переделанная с немецкого Г.А. Шнейдером, «Carlo Fioras, oder Der Stummeinder Sierra Morena» («Карло Фиозас или Немой в Сиерра-Морена»), адаптированная И.Н. Свечинским.

В очередной раз следует заметить, что это явление было распространено не только среди немецкоязычного репертуара. Это было

---

<sup>1</sup>Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр В Петербурге в первой трети XIX в. – СПб.: «Дмитрий Буланин», 2003. – 154 с.

распространенное явления. В обиходе их называли «“переделки” с французского», «“переделки” с итальянского» и т.д.

Термин «переделка» не имеет под собой точного определения. Он заимствован из театральной лексики. В научном сообществе принято употреблять термин «рецепция». Левакин Н. Н. в своей статье «Художественная рецепция как литературоведческое понятие (к вопросу понимания термина)» дает такую трактовку этого понятия: «Представляется, однако, более корректным определять рецепцию как культуросообразное обращение к признанному классическим наследию с целью культурного освоения, восприятию».<sup>1</sup> Целью этой работы не служит выявление общих особенностей миграции произведений с европейской сцены на российскую. Эта проблема требует отдельного исследования. Я буду говорить только об особенностях адаптации в конкретном городе и на примерах конкретных постановок.

Для того чтобы не углубляться в проблему, но иметь понимание о том, что происходило в России в момент зарождения интереса к «переделкам», я бы хотела процитировать уже вышеупомянутого Р.М. Зотова. «Русская опера была тогда еще в зародыше. ...Высшее общество тогда занималось Италианскою музыкою, Французскою, - но в Русскую оперу посылали только детей с нянюшкам. ...Главным же требованием Русских зрителей было то, чтоб опера была Русская. ...Коренные посетители Русского театра и тогда побранивали иноземцев, аплодируя с изступлением всем выходкам против них и восхищаясь всякою пиесою, изображающею Русский быт, хотя это и была услужливая переделка автора. Сие-то народное требование Русской национальности породило на нашей сцене всю эту бездну драм и комедий, в которых все переводчики, не вникая во все несообразности, переделывали иностранные пиесы на Русские н, как автор написал»<sup>2</sup> (орфография и пунктуация сохранена).

## **2.2. Судьба «DasDonauweibchen» («Девы Дуная») на сцене Немецкого театра в Петербурге**

Прежде чем обратить свое внимание на переделки «Das Donauweibchen», хотелось бы понять, когда именно была создана оригинальная версия.

<sup>1</sup> Левакин Н. Н. - Художественная рецепция как литературоведческое понятие (к вопросу понимания термина) // Известия ПГЛУ им. В.ГЮ Белинского. 2012. №27. – 309 с. (308-310)

<sup>2</sup>Зотов Р. М. И мои воспоминания о театре// Репертуар русского театра. Спб., 1840. Т. 1 Кн. 4. 6-7 с.

В 17192 году в Леопольдштадтском театре Маринелли в Вене появилась «романтически-комическая народная сказка с пением» «Das Donauweibchen» на текст К. Фр. Генслера с музыкой Ф. Кауэра. Затем, в 1798 году, была создана вторая часть. Обе части стали очень популярны и были показаны на сцене более 150 раз.

На волне популярности обеих частей стали появляться многочисленные подражания «леопольдштадтской деве». Так же другие авторы предпринимали попытки написать продолжение нашумевшим постановкам. В 1801 году в Россию был завезен клавир одного из таких продолжений – на текст Т. Беринга с музыкой Г.Б. Бирея.

Первая постановка в Петербурге прошла на подмостках театра Й. Мире. Действие прошло в лучших традициях директора. В «Nordisches Archiv» 1803 года о премьере «Das Donauweibchen» написали: «Господин Мире не поскупился не на расходы, ни на труды, которые совершенно необходимы для того, чтобы поставить этот ставший за границей знаменитым зингшпиль со всем присущим ему великолепием. Декорации, гардероб и машинерия, все было новое».<sup>1</sup> (перевод – А.А.) Ведущими артистами в постановке были Леонард Линденштейн и Жанетта Брюкль.

Естественно не обошлось и без критики. В том же «Nordisches Archiv» упоминается о пошловатых шутках, незамысловатом сюжете и даже оскорблениях в адрес публики. По моему мнению, это говорит о том, что петербургская публика, даже в лице представителей Европы, не могла воспринять все то, что показывали в Европе без изменений.

В 1803 году состоялась премьера второй части, а в 1804 – третьей. Как уже отмечалось ранее, третья часть отличалась от первых двух тем, что имела другого автора. Она была принята публикой не так горячо, как первая, и до 1821 года не представлялась.

### **2.3 “Перерождение” «Das Donauweibchen» в «Днепровскую Русалку».**

26 октября 1803 – день рождения днепровской русалки. Это была одна из первых переделок с немецкого языка на русский. Автором является Н.С. Краснопольский и композиторами С.И. Давыдов и К. Кавос.

---

<sup>1</sup>NordischesArchiv (1802-1809), Band 3, Januar, Seit 125

Критики признали, что постановка удалась. Так же было отмечено, что это была отличная идея переделать оперы на русский лад, ведь «рыцарский лад совершенно чужд русской публике». <sup>1</sup>

Не обошлось и без критики. Главным образом нападкам подверглись игра и пение актеров. Зрители утверждали, что игра российских актеров не может сравниться с игрой актеров немецкого театра.

С момента премьеры до середины XIX века зрители получили возможность наблюдать за судьбой двух «Русалок» одновременно на российской и немецкой сценах Петербурга.

В 1808 году в немецком журнале «Rutheria» было признано то, что российская постановка действительно имела успех, словно «у этой никсы заключен союз с дьяволом». <sup>2</sup> «При русификации эта пьеса в чем-то выиграла, в чем-то проиграла. Выиграла в большем масштабе, который царит во всем, в некоторых отдельных ситуациях и в том, что она обрела национальный интерес». <sup>3</sup>

Со временем российская постановка вытеснила оригинальную «Das Donauweibchen». В 1818-1821 годах прошла волна возобновления постановок, как на российской, так и на немецкой сценах. Но интересно то, что в этот раз уже не немецкая постановка побудила рождение своей сестры, а наоборот. Популярность российской постановки побудила возобновить оригинальную постановку.

Переделка подразумевала под собой адаптацию многочисленных элементов оригинального спектакля к нравам и вкусам российской публики. В первую очередь это был перевод и переработка оригинального текста. Но самым очевидным и понятным приемом была замена элементов текста.

В «Днепровской Русалке» можно найти несколько примеров таких замен:

1) замена этнографического контекста. Действие было перенесено в Древнюю Русь. Были изменены имена (вместо Гульды – Леста, вместо Хартвига – Славомысл) и географические приметы (вместо Дуная – Днепр);

2) замена немецких пословиц и поговорок на русские эквиваленты. «Jenun, wieder Himmel will» получает вместо дословного перевода «ну, уж так

---

<sup>1</sup> Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр В Петербурге в первой трети XIX в. – СПб.: «Дмитрий Буланин», 2003. – 164 с.

<sup>2</sup> Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр В Петербурге в первой трети XIX в. – СПб.: «Дмитрий Буланин», 2003. – 165 с.

<sup>3</sup> Там же.

захотят небеса» в интерпретации Н.С. Краснопольского русский вариант «Суженого конем не объедешь»;

3) весьма логично выглядит замена различных бытовых ситуаций и внутренних переживаний героев.<sup>1</sup>

Помимо того, что Краснопольский сокращает количество и объем диалогов, он еще и уменьшает количество действующих лиц с 19 до 16. Но это влечет за собой определенный сдвиг в равновесии героев. Получается, что некоторые персонажи должны получить черты характера тех героев, которые были удалены. Таким героем оказывается Тарабар. Его образ наделен чертами характера таких героев как Касперль Ларифари, Минневарт и Фукс.

## **2.4 Русифицированное продолжение «Das Donauweibchen» - «Леста, Днепровская Русалка»**

В отличие от предыдущих постановок и «переделок» «Леста» помимо литературно-драматической переработки имеет самостоятельную музыкальную концепцию. Она полностью озвучена музыкой С.И. Давыдова.

Интересным является тот факт, что найти прототип третьей части не так легко, как было в случае с первыми двумя частями. В своем исследовании Н.В. Губкина приходит к выводу, что у российской «Лесты» было две европейские предшественницы: «Die Nympe Donau» Т. Берлинга – Г.Б. Бирея и «Die Nympe der Donau» К.Фр. Генслера – Ф. Кауэра.<sup>2</sup> Но вопрос о том, какая из них является прототипом, являешься открытым.

В ходе исследования обнаруживается, что все-таки большее сходство обнаруживается с «Die Nympe der Donau» К.Фр. Генслера – Ф. Кауэра. Губкина отмечает, что самые явные сходства прослеживаются в структурном подобии первого действия, финале третьего действия, а так же в соответствии большинства сольных номеров.

«Основой композиционных преобразований в “Лесте” стала идея композиционного равновесия».<sup>3</sup> Мы приходим к выводу, что по причине уравнивания конструкций и новой версией озвучивания персонажей

---

<sup>1</sup> Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр В Петербурге в первой трети XIX в. – СПб.: «Дмитрий Буланин», 2003. – 170-171 с.

<sup>2</sup> Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр В Петербурге в первой трети XIX в. – СПб.: «Дмитрий Буланин», 2003. – 183 с.

<sup>3</sup> Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр В Петербурге в первой трети XIX в. – СПб.: «Дмитрий Буланин», 2003. – 194 с.

произошло более яркое выражение динамики внутри действий и большую самодостаточность. Именно здесь мы можем говорить о приближении к сугубо оперному жанру.

Здесь стоит пояснить идею, которую привнес Давыдов (композитор) в свою постановку. Речь идет о новом озвучивании персонажей. Теперь все зависит от их значимости в драматургии. Из состава поющих персонажей выводятся многие второстепенные, а две главные роли озвучиваются заново. За счет этого происходит детализация и психологизация персонажей. Интересно то, что по средствам этого происходят раздвижки в сюжете в виде вставных номеров.

Но, не смотря на то, что автор пишет новые партии для некоторых ролей, так же используются и готовые модели, то есть в сочинение включался какой-либо фрагмент, заимствованный из произведения – оригинала. На этом список использованных приемов для переноса оперы на российскую сцену не заканчивается. Список можно продолжать и дальше, но по моему мнению это не имеет явного смысла. Но очень важно отметить тот момент, что посредством многих важных преобразований, «Леста» становится явлением именно русской национальной культуры.<sup>1</sup>

Можно отметить так же и тот момент, что эта попытка создания русифицированной оперы привела к тому, что композитор искал сотрудничества с российскими драматургами, и к тому, что появилась четвертая часть, которая не имела никакой немецкой основы, и на титульном листе которой было написано «Русская опера».

---

<sup>1</sup> Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX в. – СПб.: «Дмитрий Буланин», 2003. – 203 с.



### **3. ПОЛОЖЕНИЕ НЕМЕЦКОГО РЕПЕРТУАРА В СОВРЕМЕННЫХ ТЕАТРАХ ПЕТЕРБУРГА.**

#### **3.1 Вклад Бертольда Брехта в развитие немецкого репертуара на российской сцене.**

Все, что было сказано выше, лишь косвенно имеет отношение к сегодняшнему дню. Конечно, взлеты и падения немецкого театра на протяжении нескольких веков не могли не повлиять на отношение к немецкому репертуару в театрах Петербурга. Стоит сразу упомянуть, что под сегодняшним днем я понимаю не последние пару лет, а временной промежуток с последней трети XX века до сегодняшнего, 2017, года.

Для того чтобы проанализировать положение немецких произведений на сцене, я выбрала одного из самых спорных авторов XX века, Бертольда Брехта.

Прежде чем обратиться к произведениям Брехта, мне хотелось бы обратиться к его биографии и его идеям, которые касаются театра.

В одной из рецензий на постановку «Кабаре Брехт» о самом мастере говорится, как мне кажется, с потрясающей точностью. «“Кабаре Брехт” – это лоскутное одеяло, сшитое из монологов и диалогов из брехтовских пьес, его стихов и теоретических записей. Единой темы тоже нет: когда речь о человеке, тем более таком ярком, каким был Бертольт Брехт, невозможно «причесать» его биографию, как бы нам этого ни хотелось. Брехт и его жена, Брехт и его любовница и по совместительству редактор Маргарет Штеффин. Брехт и театр. Брехт и власть. Брехт и война. Брехт и муки творчества.»<sup>1</sup>

Ойген Бертольд Фредерик Брехт родился в Аугсбурге в 1898 году. Его отец был сотрудником бумажной фабрики. Писать Брехт начал в 1916 году, а в 1917 записался на медицинский курс в Мюнхенском университете. За месяц до окончания войны его призвали в армию и направили санитаром в клинику.

---

<sup>1</sup> Павлюченко К. Лоскутное одеяло из Брехта. Газета «Невское время» от 9.09.2014

Первую пьесу «Ваал» Брехт написал в 1918 году, а вторую, которая была поставлена в 1922 году в Мюнхене, «Барабаны в ночи» в 1919 году. В 1927 году состоялось сотрудничество, которое сопровождало их всю жизнь, автора и композитора Курта Вайля. Первой совместной работой была постановка «Расцвет и падение города Махагони». Эта дружба отразится в одной из ярчайших постановок, которую сегодня можно посмотреть в театре имени Ленсовета: «Кабаре Брехт».

С приходом к власти нацистов Брехту пришлось покинуть Германию. Он отправился сначала в Вену, затем в Швейцарию, потом в Данию, где провел 6 лет и написал одни из самых известных своих произведений: «Мамаша Кураж и ее дети», «Страх и отчаяние в Третей империи» и другие. Не получив вид на жительство в Швеции из-за того, что с началом войны Брехта включили в черный список нацистов, он переехал сначала в Финляндия, а затем в США.

В 1947 году из-за подозрений американских властей в связях с коммунистами Брехт вернулся в Европу – в Цюрих.

В 1948 году Брехт открыл свой театр в Восточном Берлине. «Берлинер ансамбль» принес автору популярность: его постоянно приглашали на гастроли по всей Европе и в Советский союз.

Бертольд Брехт скончался в возрасте 58 лет в 1956 году.<sup>1</sup>

Особое внимание стоит уделить воззрениям Брехта касательно театра.

Бертольд Брехт создал новый тип драмы и новую теорию, названную «эпичной». «Чтобы наглядно выявить различия между драматическим и эпическим театром, Брехт наметил два ряда признаков. Вот некоторые из предложенных им сопоставлений:

драматический театр:

1. представляет собой действие,
2. вовлекает зрителя в действие,
3. пробуждает у зрителя эмоции,
4. переносит зрителя в другую обстановку,
5. изнашивает активность зрителя,
6. ставит зрителя в центр событий и заставляет его сопереживать,
7. возбуждает у зрителя интерес к развязке,
8. обращается к чувству зрителя;

эпический театр:

1. представляет собой рассказ,
2. ставит зрителя в положение наблюдателя,

---

<sup>1</sup>Бертольд Брехт. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах. Т. 1 М., Искусство, 1963

3. стимулирует активность зрителя,
4. заставляет зрителя принимать решения,
5. показывает зрителю другую обстановку,
6. противопоставляет зрителя событиям и заставляет его изучать,
7. возбуждает у зрителя интерес к ходу действия,
8. обращается к разуму зрителя»<sup>1</sup>.

Так же Брехт ввел разнообразные комментарии, приближающие «эпичную драму» к рассказы: «зонги» (песни), которые дополнительно объясняли происходящее на сцене, надписи на экране, обращение актеров к публики и многое другое.

Эффект «отчуждения» является, пожалуй, одним из самых ярчайших явление театра Брехта. Его суть состояла в том, что будничное явление подавалось в новом свете, и было вырвано из обыденной жизни. Эффект «отчуждения» пронизывал все слои «эпичной драмы»: сюжет, декорации, освещение и так далее.<sup>2</sup>

Мне кажется интересным привести здесь мнение Ролана Барта касательно брехтовского театра для того, чтобы понять как к нему относились в других странах. «...когда в Париж приехал на гастроли “Берлинер ансамбль”. Это озарение обернулось пожаром: на моих глазах от французского театра ничего не осталось. Я осознал, что “Берлинер” отличается от других театров не просто по уровню, но по своей природе, почти что исторически. Это стало для меня радикальным опытом. Брехт лишил меня всякого интереса к несовершенному театру, и приблизительно с этого момента я в театр больше не хожу.»

«...но в то же время надо понимать, что совершенство брехтовского искусства обнажало глубочайшую несостоятельность нашего театра. Брехтовский театр, как это ни парадоксально — это дорогостоящий театр: с его кропотливой подготовкой каждой постановки, с тем количеством репетиций, профессиональными гарантиями перед актерами, столь необходимыми их искусству. Такой театр невозможен в наших экономических условиях, разве что он найдет поддержку у самого широкого зрителя. Во всяком случае, еще четыре года назад Франция к этому была не готова.»<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 5/2 / Ком. Е. Г. Эткинды. 566 с.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Барт Р. Работы о театре / сост. Пер. с фр. И послесл. М. Зерчаниновой. М.: ООО «Ад маргинем пресс», 2014. 10 с.

Знакомство с творчеством Бертольда Брехта и его изучение в России началось с 20-х годов прошлого века. О нем писали в своих работах А.Луначарский, А.Гвоздев, С.Третьяков и другие. Но в 30-х годах изучение было искусственно приостановлено. Статьи о драматурге публиковали лишь эпизодически. Лишь с 1956 года стали издавать сборники произведений. В период с начала 60-х годов до конца 70-х вышли такие книги как И.М.Фрадкин «Б.Брехт: Путь и метод»(1965), Т.М.Сурина «Станиславский и Брехт» (1975) и многие другие. В 80-е годы о творчестве Брехта говорят мало, но усиленно обсуждают его личную жизнь на страницах журналов и газет.<sup>1</sup>

Сегодня произведения Брехта можно найти в таких постановках Петербурга как «Кабаре Брехт» (2014) в театре имени Ленсовета и «Мамаша Кураж и ее дети» (2017) в Александрийском театре. В рассматриваемый период времени были поставлены так же «Трехгрошовая опера» (1966), «Люди и страсти» (1975), театр имени Ленсовета, «Ваал» (2005), Академический драматический театр имени В.Ф. Комиссаржевской, «Мамаша Кураж и ее дети» (1997), Академический Большой драматический театр имени Г.А. Товстоногова и другие.

В рамках темы данной работы мне хотелось бы проанализировать изменение способа постановки, мнения зрителя и выбора произведения. Для анализа я беру две постановки: «Люди и страсти» (1975) и «Кабаре Брехт» (2014) театра имени Ленсовета.

2 декабря 1974 года на сцене театра имени Ленсовета состоялась премьера спектакля-концерта в 2-х частях по произведениям классиков немецкой драматургии «Люди и страсти».

В спектакле представлены такие произведения как «Фауст» Гете (перевод Б. Пастернака), «Вопросы» Г. Гейне (перевод М. Михайлова), «Уриэль Акоста» К. Гуцков (перевод Г. Пиралова), «Немецкий парад» Б.Брехт (перевод А. Штейнберга), «Страх и нищета в Третьей империи» Б.Брехт (перевод А.Гуровича), «Ход жизни» Г. Гейне (перевод Л.Пеньковского), «Мария Стюарт» Ф.Шиллер (перевод Б. Пастернака), «Вдова Капет» Л. Фейхтвангер (перевод А.Авербаха, Б.Арон), «Мария Антуанетта» Г.Гейне (перевод В. Костомарова), «Теперь куда?» Г. Гейне (перевод Л. Пеньковского), «Кавказский меловой круг» Б. Брехт (перевод С.Апта) и «Она угасла» Г. Гейне (перевод Л. Пеньковского).<sup>2</sup>

Нас интересует именно пьеса «Страх и нищета в Третьей империи».

<sup>1</sup>Вестник гуманитарного института ТГУ. Спецвыпуск. Материалы международной научной конференции «Диалог между Россией и Германией: филологические и социокультурные аспекты», 14–15 мая 2010 года, г. Тольятти / под ред. Е.Ю. Прокофьевой. – Тольятти : ТГУ, 2010. – Вып. 2(8). – 107 с.

<sup>2</sup> Сайт театра им. Ленсовета <http://lensov-theatre.spb.ru/repertoire/bolshaya-scena/kafe-weill/> 10.04.2017

По мнению некоторых критиков это самая нестандартная пьеса Брехта. Как мы можем заметить, в ней нет «зонгов» и, что самое интересное, не предусматривается метод «отчуждения». Постановщики в своей работе руководствуются законами психологического театра.

Психологический театр, одно из эстетических направлений театрального искусства, возникшее примерно в 18 в. и получившее развитие в период становления режиссерского театра в конце 19 в. Термин часто употребляется в качестве синонима понятия «реалистический театр». Интересным фактом является то, что одним из факторов его возникновения является появление такой профессии, как режиссер. Именно он смог принести в спектакль систематизацию. Основоположником такой системы общепризнанно является Константин Сергеевич Станиславский.

Товстоногов Г.А. в своем труде «Зеркало сцены» пишет о Станиславском так: «Станиславский – реформатор сцены, совершивший переворот в драматическом искусстве. И стоит в одном ряду с великими людьми, открывшими новые для своего времени истины, как Ломоносов или Менделеев, Пирогов или Попов».<sup>1</sup>

В основу самой системы и непосредственно существования актера на сцене были заложены 5 принципов: «Жизненная, правда, органичность, действие как возбудитель сценических переживаний и основной материал в творчестве актера, стремление к сверхзадаче, перевоплощение актера в образ»<sup>2</sup>. Помимо этих принципов, которым должны были следовать актеры, существовали так же некоторые требования предъявляемые к ним. «Станиславский требовал от артиста непрерывного поиска самого себя, погружения в жизнь – в действие. Он не прощал своим ученикам ничего приблизительного, ложно театрального, как бы это “условное” и “театральное” не казалось интересным и эффективным. Он учил отличать сценическую правду органического существования на сцене от ремесла и дилетантизма, объявляя их злейшими врагами подлинного искусства, ибо они порождают штампы в актерской игре, закрывают путь актера к творческому развитию».<sup>3</sup>

Спектакль «Люди и страсти» оказался воплощением невероятного сочетания двух совершенно противоположных и, отчасти, соперничающих

---

<sup>1</sup> Товстоногов Г.А. Зеркало сцены. Кн. 1. О профессии режиссера. Л., 1984 – 45 с.

<sup>2</sup> Сазонова В.А. Театральное наследие К.С. Станиславского и современный театр (к 150-летию со дня рождения К.С. Станиславского). Вестник ТГУ, выпуск 3 (119), 2013. 247 с.

<sup>3</sup> Там же. 248 с.

школ. Как мне кажется, что такое было возможно только по причине не стандартности пьесы Брехта.

Когда Брехт писал эту пьесу, его уже лишили германского гражданства. По своей сути это получился «антифашистский» манифест. Сцены, объединенные общим названием, были написаны по свидетельствам самого Брехта, а так же на основе газетных сообщений. Автор стремился показать, как фашизм проникает во все сферы жизни, как разрушает семью, как с ног на голову ставит традиционные нормы морали, как превращает правосудие в фарс».<sup>1</sup>

Мне не удалось найти информации, ставилась ли пьеса в Петербурге полностью, но зато был поставлен телевизионный спектакль с одноименным названием в 1965 году на Ленинградском телевидении.

Итак, возвращаясь к самой постановке, можно сказать, что она соответствует критериям, которые заложены в основу драматического театра.

Роль жены исполняет Ольга Осипова, мужа – Ефим Каменецкий. Так же в постановке задействованы еще 2 актера, которые, по моему мнению, исполняют второстепенные роли: мальчик – Евгений Баранов, и служанка – Ирина Замотина.

Действие происходит в обычной немецкой семье, которая находится под постоянным контролем общества и государства. Они боятся того, что кто-нибудь расскажет об их неправильном поступке или неверном слове, сказанном сгоряча. Главной угрозой для них является собственный сын, который состоит в молодежной организации. Действие заканчивается тем, что муж и жена обвиняют ни в чем не повинного сына и сеют в нем зерно обиды на собственных родителей.<sup>2</sup>

Интересной режиссерской находкой в этом эпизоде является объединение стихотворения, с которого начинается пьеса, и стихотворения, с которого начинается 10 сцена (именно эта сцена лежит в основе постановки). На основе этого была создана песня, который исполняет Михаил Боярский. В афише спектакля он получил название «Немецкий парад». Такой прием позволяет зрителю моментально погрузиться в ситуацию, сложившуюся в Германии.

Так же мне хотелось бы рассказать о совершенно другом типе спектакля, который совершенно не обычен для нашего восприятия.

---

<sup>1</sup> Э. Шумахер. Жизнь Брехта; предисл. И. Фрадкин ; науч. ред. И. Фрадкин. Москва : Радуга. 1988. – 121С. – 352 с.

<sup>2</sup> Brecht B. Furcht und Elend des III Reiches. Suhrkamp, Frankfurt/M, 1998

Премьера спектакля «Кабаре Брехт» состоялась на сцене театра имени Ленсовета 2 сентября 2014 года.

Одной из самых, как мне кажется, интересных деталей этой постановки является использование экранов, которые транслировали текст.

С развитием современных технологий меняется и способ постановки спектаклей. Если в «Людях и страстях» мы можем наблюдать классическую постановку без какого-либо привлечения технологий (например, экраны для проецирования текста или какого-либо пейзажа вместо привычных декораций), то в «Кабаре Брехт» как раз и находит свое место экран, на котором отображается перевод зонгов, которые исполняются на сцене. Что интересно, это совершенно не выбивается из общей концепции. Брехт, живший в первой половине прошлого века, прекрасно вписывается в такой не свойственный ему мир.

Об этом явлении в современном театре пишет Т. В. Астафьева в своей статье «Современное театральное искусство как новая форма творческих отношений». На рубеже XX и XXI вв. развитие средств коммуникации и массовой информации происходило очень быстро. С самого раннего возраста человек контактирует с компьютером, Интернетом и другими технологиями. Происходит переосмысление всего традиционно-цивилизационного опыта и происходит смена ментально-психической структуры личности. «Общество по мере своего развития стало взаимодействовать с виртуальными структурами. Новейшие технологии изменили эмоциональное и культурное восприятие зрительской аудитории, стремящейся к стереоскопическому эффекту восприятия спектакля. Создавая новые формы театральных постановок, режиссеры начинают использовать прием “виртуальной реальности” для достижения полноты творческих замыслов».<sup>1</sup>

В случае со спектаклем «Кабаре Брехт» мы видим, как режиссер поработал над созданием еще одной реальности. Да, мы видим лишь перевод текста песен, но таким образом, как мне кажется, они переносятся из чуждой нам французской или немецкой культуры в нашу культуру, которая нам понятна. Получается, что происходит некое переосмысление и «переделка», о которых говорилось раньше в связи с постановкой «Днепровская Русалка».

Но не только в этом заключается перенесение Брехта в современную российскую культуру. В постановке несколько раз подряд происходит

---

<sup>1</sup> Астафьева Т. В. Современное театральное искусство как новая форма творческих отношений. Известия Уральского федерального университета. серия 1: проблемы образования, науки и культуры Екатеринбург: Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего профессионального образования Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина. – Т. 85, номер 6-1. 2010. – 161-162 с.

отсылка к передаче «Новости на Первом». «Сквозь эпичность мемуарного полотна яростно прорываются черты нашего времени. Главной из них были инкрустации пародий на телевизионные новости под истерически взвинченную музыку и с ведущей в исполнении Анны Жмаевой, скопировавшей в этом образе Нонну Гришаеву из «Большой разницы». Остальные намеки были разной степени очевидности и точности, хотя, бесспорно, совпадений нашего времени с эпохой Брехта оказалось много.»<sup>1</sup>

Если обратиться к откликам на этот спектакль в электронных или печатных изданиях, то можно увидеть статьи, которые противоречат друг другу. Одни поют дифирамбы актерам и режиссеру (например: на интернет портале газеты «Ведомости» опубликована статья, посвящённая номинации спектакля на получение престижной награды «Золотая маска». «Но задача Бутусова не совсем в том, чтобы с помощью Брехта говорить об обстановке в России. Поскольку он поставил этот спектакль со своими выпускниками, вчерашними студентами, мы можем быть уверены, что его настоящая цель - воспитать артиста... Как художник, артист несостоятелен без эстетической и гражданской позиции, которую не могут возместить учебные часы сценической речи и сценического движения,- и это главный урок, вынесенный исполнителями из брехтовского наследия»<sup>2</sup>), а другие выражают не вполне определенное мнение (например: на сайте Петербургского театрального журнала опубликована статья "Ритм против идеи" Ольги Маркарян. «Но жонглирование требует устойчивости. Когда спектакль твёрдо стоит на фундаменте драматического текста, все в порядке. Но без такой опоры шары сыплются. Плохая метафора - "шары", это, конечно, не актёры, - они в "Кабаре Брехт по-молодежному надёжны. Сыплется спектакль. Опасность, которая всегда есть в коллажном методе, - потеря целостности, и без драматурга её слов обойти. И в шекспировских, и в чеховских спектаклях Бутусова этот побочный эффект проявляет себя, но там была драматургическая страховка. Она заключалась если не в форме пьесы - её Бутусов часто ломает,- то в сокровенной идее или в трактовке персонажа, найденной в полемике с драматургом и современностью. В "Кабаре Брехт" страховки нет. Это вообще (впрочем, мой взгляд литературно пристрастен) проблема пресловутого постдраматического театра: вместе с литературной

---

<sup>1</sup> Дудин В. Лечение по методу Брехта "С.-Петербургские ведомости", выпуск № 169 от 10.09.2014

<sup>2</sup> Хитров А. Равнение на Брехта. Газета «Ведомости» № 4047 от 04.04.2016



основой он утратил драматизм, который недаром одного корня с "драматургом"»).<sup>1</sup>

С последним отзывом перекликается рецензия театроведа Катерины Павлюченко. Автор говорит о том, что самого режиссера больше интересует не тема войны, а тема патриотизма. «И подтверждение этой догадки – в монологе Волкова – Брехта, который заканчивается выходом из образа Бертольта и тихим признанием: “Я молодой актёр призывного возраста в мире, где политики развязывают очередную войну, в которой я не хочу принимать участие...”»<sup>2</sup> Театровед замечает тот факт, что трагедия сегодняшнего дня состоит не в том, что мы не хотим войны, а скорее тот факт, что мы не хотим защищать свою родину. Мы бежим от этой, казалось бы, врожденной обязанности защищать свой дом.

Но так же в своей статье автор замечает тот факт, что спектакль является не полностью проработанным с точки зрения равновесия частей. «Немного жаль только, что такой высокий накал, который достигается в первой части спектакля, растворяется в лирике второй. В любовных песнях, в красивых танцах, в отличной актёрской игре. Поиграли немного в войнушку, теперь поиграем в любовь. Отчего этот дикий спектакль, который в любом случае уже стал самым ярким и отчаянным событием сезона, стал всё-таки приручённым.»<sup>3</sup>

Сам же режиссер в интервью «Невскому театралу» рассказывает о Бертольде Брехте и своей работе над постановкой так: «Для меня Брехт прежде всего – человек театра с необыкновенным темпераментом, поэт, философ, мыслитель, с очень сложными яростными взаимоотношениями с действительностью. Человек большого красивого сердца. Донести до зрителя биение этого страстного сердца и было нашей целью. И совершенно естественно, что Брехт без антивоенных текстов, без определённой политической позиции просто невозможен. Это его важная и прекрасная сторона, но это были для него вопросы сердца, а не беготня вслед за конъюнктурой. Так я это чувствую. Мы постарались сплести такой пёстрый ковёр, из музыки и текстов, из фактов биографии и наших представлениях о его бурной жизни во всех её проявлениях. Получился спектакль о творчестве, о художнике, о мучительности поиска истины. Мы в диалоге с Брехтом, он

---

<sup>1</sup> Маркарян О. Ритм против идеи. Петербургский театральный журнал. <http://ptj.spb.ru/blog/ritm-protiv-idei/> 02.04.2017

<sup>2</sup> Павлюченко К. Лоскутное одеяло из Брехта. Газета «Невское время» от 9.09.2014

<sup>3</sup> Там же.

всё равно получается пропущенным через наш русский менталитет. От этого никуда не денешься.

Вообще любой театр связан с личностью, которая его делает. Невозможно с уверенностью сказать: «Вот именно это хотел сказать Брехт». Мы пытаемся разобраться, проникнуть в его мир, его душу. Это так же, как наш Станиславский: его театр - это только он сам, всё остальное вокруг него – интерпретации, рассуждения и размышления по поводу. Театр – личностное, авторское искусство. Чем огромнее театральная личность, тем интереснее вести с ней диалог».<sup>1</sup>

Интересно так же в этом интервью то, что Бутусов говорит о влиянии на свое творчество спектакля «Люди и страсти», о котором речь шла выше. «Здесь сильна традиция музыкальных спектаклей со времён Игоря Петровича Владимирова. Наш спектакль “КАБАРЕ БРЕХТ” - это творческий привет ему. Мы даже хотели сделать несколько прямых цитат из его “Трехгрошовой оперы”, но стилистически не вписалось, слишком много времени прошло. Но, по большому счёту, это, конечно, наш ему поклон. Он был по-настоящему глубокий, понимающий природу такого жанра человек. Зрители это помнят до сих пор. И я в том числе, спектакль Владимирова “Люди и страсти” очень серьёзно повлиял на меня как режиссёра. Возвращение к музыкальной природе здесь, на этой сцене, происходит совершенно органично. И это никак не противоречит постановке серьёзных вопросов.»<sup>2</sup>

### **3.2 Фридрих Шиллер и постановки его произведений на российской сцене.**

Помимо столь популярного на российской сцене Бертольда Брехта мы можем наблюдать любовь к еще одному немецкому писателю, Фридриху Шиллеру.

Иоганн Кристоф Фридрих фон Шиллер родился 10 ноября 1759 года. Проба пера произошла уже в школьные годы. Первая пьеса автора, «Космус фон Медичи» была написана в соответствии с модой в литературе того времени. Речь шла о любви отца и ненависти между братьями. Но автор уничтожил эту пьесу. Первой же опубликованной одой является «Завоеватель». В 1781 году была завершена драма «Разбойники», которая наиболее известна читателям. После постановки в Мангейском театре этой

---

<sup>1</sup> Николаева В. Юрий Бутусов: «Брехт – человек большого красивого сердца». - «НЕВСКИЙ ТЕАТРАЛ», 2014, № 9 (11), октябрь.

<sup>2</sup> Там же.

пьесы на следующий год Шиллер был посажен на гауптвахту. Ему было запрещено публиковаться. Позже он ему удалось бежать.

Шиллер был близким другом Гете. Вместе в Веймаре они основали театр, который впоследствии стал ведущим театром в Германии.

Поэт скончался 9 мая 1805 года. Последние годы его жизни были омрачены страшными муками болезни.<sup>1</sup>

Стоит также отметить тот интересный факт, что любовь к Шиллеру в Петербурге заключается не только в постановке его произведений на сценах театров, но и в музее Фридриха Шиллера, который расположен по адресу улица Пражская, 36.

Несмотря на успехи Шиллера в написании пьес, не стоит забывать и о теоретических работах об искусстве, были у него и статьи посвященные драме и театру: «О современном немецком театре» (1782), «Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение» (1784). Автор соотносит театр с явлением другого порядка. Он говорит о том, что рядом с театром следует мораль и религия, а не литература и музыка, как считается сегодня. Шиллер говорит о том, что театр может возродить. Так же театр способствует распространению нравственных ценностей: «он карает тысячи пороков, оставшихся безнаказанными», а «тысячи добродетелей, о которых умалчивает правосудие, прославлены сценой».<sup>2</sup>

Основой нравственного усовершенствования, по мнению Шиллера, является развитое эстетическое чувство. Влияние таких взглядов можно проследить и в работах отечественных деятелей, например, Белинский, который вслед за Шиллером сравнивает театр с истинным храмом искусства.<sup>3</sup>

На сценах петербургских театров было поставлено немало пьес по мотивам произведений Шиллера. В рамках этой работы хотелось бы обратить внимание лишь на некоторые из них.

28 сентября 2012 года на сцене Академического малого драматического театра состоялась премьера спектакля по пьесе Фридриха Шиллера «Коварство и любовь».

Первое, что бросается в глаза при изучении афиши данного спектакля – это актерский состав. Исполнителями главных ролей являются Данила Козловский и Елизавета Боярская. Это интересно только в рамках сегодняшнего дня. Многие зрители желают посмотреть именно на игру

<sup>1</sup> Ланштейн П. Жизнь Шиллера. — М.: Радуга, 1984.

<sup>2</sup> Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании. Собр. Соч.: в 7 т. М.: Худож. лит., 1957. Т. 6 с. 270

<sup>3</sup> Рыбакова Д.А. Театральная концепция Шиллера и вопрос о назначении театра в России XIX в.: постановка проблемы. Санкт-Петербургский университет культуры (Санкт-Петербург), 2011 март с. 178

актеров, а не на саму пьесу в современной интерпретации. «В Малом драматическом театре – театре Европы (Санкт-Петербург) идут премьерные спектакли по пьесе Ф. Шиллера “Коварство и любовь”. Режиссёр Лев Додин, в главных ролях: Елизавета Боярская, Ксения Раппопорт и Данила Козловский. Естественно, аншлаг».<sup>1</sup> Такое рассмотрение мне кажется слишком поверхностным, и я считаю необходимым проникнуть глубже и понять, достойна ли эта пьеса внимания как целостное произведение.

Хотелось бы достаточно сжато напомнить сюжет произведения. «Человек с утомлённым и властным лицом, занимающий высокую должность в маленьком государстве (Игорь Иванов), решает насильно женить своего сына Фердинанда (Д. Козловский). Причём на фаворитке правителя, леди Мильфорд (К. Раппопорт). Однако юноша уже влюблён в Луизу, дочь учителя Миллера (Е. Боярская). Чтобы разлучить влюблённых, секретарь Вурм (Игорь Черневич) сплетает довольно наивную интригу. Но с простодушными людьми, которые живут чувствами и верят в клятвы, много хитрить и не надо. Как не стоит церемониться с жертвенными агнцами, предназначенными на заклание».<sup>2</sup>

Многие из критиков отмечают тот факт, что в постановке намного больше коварства и цинизма, нежели любви. «Спектакль жесткий. Про коварство в нем больше, чем про любовь. Жесткость сразу видна. Вначале на совершенно пустой сцене один огромный крест с повалившейся переключиной».<sup>3</sup>

«Многоэтажный, непосильный для современного человека текст Шиллера Додин превращает в емкий, стремительный и исполненный драматизма рассказ о том, как алчущие денег и власти способны погубить тех, кто хочет просто любить. Нежное чувство, которое испытывали друг к другу Луиза и Фердинанд, для Президента и Вурма - разменная монета, не более того».<sup>4</sup>

Так же очень часто встречаются упреки в нехватки напряженности в спектакле. «Выбора у них нет, не было с самого начала, вопрос в том, как это принять и как не навлечь своими бессмысленными попытками сопротивления еще больших несчастий. Шиллер давал своим персонажам надежды и иллюзии, которые в современном социальном понимании

<sup>1</sup> Москвина Т. Политика убивает любовь. № 44 (336) «Аргументы Недели» от 15.10.2012.

<sup>2</sup> Москвина Т. Политика убивает любовь. № 44 (336) «Аргументы Недели» от 15.10.2012.

<sup>3</sup> Песочинский Н. Молодежная политика президента фон Вальтера. Петербургский театральный журнал от 29.09.2012 <http://ptj.spb.ru/blog/molodezhnaya-politika-prezidenta-fon-valtera/> 20.04.2017

<sup>4</sup> Павлюченко К. Финал достигает шекспировских высот. Газета «Невское время» от 09.10.2012

утрачиваются довольно скоро. Фабула еще движется, а психологическая развязка наступила, во всяком случае, когда Луиза пишет письмо под диктовку Вурма. Дальше спектаклю недостает напряженности.»<sup>1</sup>

Но есть критики, которые считают, что финал пьесы можно сравнить по накалу страстей с произведениями Шекспира. «Финал достигает шекспировских трагических высот. Только что Козловский и Боярская подтрунивали от лица своих персонажей над самой смертью, веселя зрительный зал. Как вдруг игра заканчивается. Луиза замирает и больше не поднимает головы: мышьяк, подсыпанный сненаемым ревностью Фердинандом, сделал свое дело. Смех обрывается, и невыносимо больно слышать этого мальчика, который только что узнал, что Луиза всегда была ему верна: “Помедли, Луиза, не улетай так быстро...” Заканчиваются последние мгновения, когда он может быть счастлив на этой земле». <sup>2</sup>

Однако, не смотря на все разрозненные мнения, стоит заметить, что режиссер проделал поистине замечательную работу. Да, он сократил некоторые роли до минимума (родители Луизы), но подобраны такие актеры, которые, не смотря на это, смогли полностью показать характер своих героев.

Еще одним интересным моментом является то, что неожиданно со сцены слышатся слова Ж.-Ж. Руссо и О. Бисмарка. «Лев Додин показал новый подход к классической трагедии, построив действие таким образом, что голос невидимого Президента, озвучивающий речь Бисмарка, в которой он призывает к братству, пониманию и любви, есть эффект отстранения, изобретенный Брехтом. Это логическое завершение спектакля, современная форма которого соответствует содержанию классической трагедии».<sup>3</sup>

Но если в этом спектакле связь с пьесой Шиллера достаточно крепка, то постановка Приюта Комедианта вызывает достаточно спорные чувства. Премьера состоялась 24 июня 2011 года. На первый взгляд мы имеем дело с классическим сюжетом: столкновение двух совершенно разных миров. «Как в классическом произведении, так и в современной постановке, любви молодых людей мешают их родители. Хотя здесь шиллеровское дворянство теперь называется высокопоставленным чиновничеством, ничего не мешает подросткам любить и умереть за свою любовь.» <sup>4</sup> Но классические диалоги

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Павлюченко К. Финал достигает шекспировских высот. Газета «Невское время» от 09.10.2012

<sup>3</sup> Коваленко Г. О Шиллере, славе и любви. [http://www.ng.ru/archivmaterials/2012-10-08/100\\_love.html](http://www.ng.ru/archivmaterials/2012-10-08/100_love.html) 30.04.2017

<sup>4</sup> Дружнова А. Коварство, любовь и СОСА-COLA. <http://pushkin.ru/news/pushkin-news/kovarstvo-lyubov-i-coca-cola-953.html> 25.04.2017

произносятся по музыку Ника Кейва, Nirvana, Muse, звуки компьютера и смс-ок, Луиза неожиданно превращается в дочь бедного битломана, владельца маленькой звукозаписывающей студии, а Фердинанд в сына президента крупной компании. Такие интересные художественные решения принадлежат молодому режиссеру Василию Бархатову. «Пресса называет режиссера постановки Василия Бархатова «главной надеждой современной оперной режиссуры». Между тем он уже дважды пробовал свои силы и в драматическом театре. А в 2009 году на сцене московского Театра им. Пушкина выпустил спектакль «Разбойники» по пьесе Ф. Шиллера.»<sup>1</sup>

Возникает очевидный, как мне кажется, вопрос: почему такой молодой режиссер взялся за постановку столь старого сюжета? Сам он отвечает на этот вопрос в интервью деловой газете «Взгляд». «Но я люблю Шиллера за отличную фабулу, всегда современный конфликт, романтическое отсутствие полутонов: в его драматургии или пан, или пропал. Если ревность, то она сжигает города, если любовь, то такая, что созидает города. В этом Шиллер всегда современен. К тому же «Коварство и любовь», в отличие от других драм Шиллера, которые порой написаны почти небрежно, – очень крепкая и качественная пьеса, наподобие дипломной работы выпускника литературного факультета: все выстроено очень четко, выверена система персонажей, выписан сюжет... Хотя все равно много лишнего для современной драмы». <sup>2</sup>

Еще одним показателем переноса действия современность является любимый напиток молодежи – Coca-cola. «Обязательным элементом реквизита служит в истории бутылочка с надписью Coca-cola, в которую в последнем действии и подсыпает яд обманутый своим отцом Фердинанд (Илья Дель)». <sup>3</sup>

Конечно, никто не будет спорить, что режиссеру удалось перенести действие шиллеровской пьесы в современный мир. Но остается один и, пожалуй, самый главный вопрос: а удалось ли сохранить накал страстей от начала до конца? Не потерялся ли вечный сюжет, рассказанный Шиллером, среди атрибутов современной жизни? Ответ на эти вопросы я нашла в газете «Коммерсантъ С-Петербург». «Все первое действие "Коварство и любви" Василия Бархатова смотрится на одном трагифарсовом дыхании... В этой части спектакля возникает предчувствие боли за героев. Мещанская трагедия Шиллера, пересказанная на суржике классического текста с придуманными

---

<sup>1</sup> Дружнова А. Коварство, любовь и СОСА-COLA. <http://pushkin.ru/news/pushkin-news/kovarstvo-lyubov-i-coca-cola-953.html> 25.04.2017

<sup>2</sup> Тарасова И. Много лишнего для современной драмы. <https://vz.ru/culture/2011/5/10/490129.print.html> 1.05.2017

<sup>3</sup> Там же.

диалогами, звучит самым органическим образом, как современная драма».<sup>1</sup> «Во второй части драматическое действие спектакля начинает трещать по швам. Ревность Фердинанда и упрямство Луизы, терзания Леди Мильфорд (Мария Иванова), внезапный конформизм Миллера и снисходительность фон Вальтера — все теряет напряжение современной драмы, и герои кажутся бледными и скучными копиями переодетых в костюмы нового времени и утративших напряжение чувств и четкость мотивов своих классических образцов. И никакие sms вместо бумажных писем тут уже не спасают». <sup>2</sup>

Многие исследователи считают, что такой спад накала в этом спектакле связан с неопытностью Бархатова в постановках драматических спектаклей. На сцену драматического театра он пришел из оперы, в которой действуют другие законы развития.

«В финале Фердинанд и Луиза залезают умирать в футляр от контрабаса. А потом все участники спектакли весело поют Just Remember. Зачем петь? Лучше было бы назвать спектакль "Коварство и любовь. Часть первая" и поставить точку вместо антракта».<sup>3</sup>

Еще одной не менее интересной постановкой является «LIEBE. Schiller». Премьера состоялась 23 января 2014 года на сцене театра имени Ленсовета. Режиссером является Юрий Бутусов, о котором я говорила уже в связи с постановкой «Кабаре Брехт».

На сайте театра имени Ленсовета заявлено, что это сочинение по пьесе Фридриха Шиллера «Разбойники». Немало важно то, что не употребляется слово «постановка». Юрий Бутусов по-своему подходит к постановкам каждого спектакля, и этот не стал исключением. Первым фактом, который стоит отметить, является актерский состав. В спектакле заявлены лишь одни женщины. Их пять. «Такое неожиданное решение объясняется в первом же монологе Карла (Евгения Громова), открывающем спектакль. Карл говорит своему другу Шпигельбергу (Полина Пушкарук), что женщины - самые сильные существа, приводит в пример амазонок и подобных им женских воинственных племен, призирающих мужчин, ставящих их ниже себя. “Женщины - самые сильные существа” - вот она, разгадка. Те чувства, которыми наполнен шиллеровский текст, под силу передать только самым сильным, то есть женщинам. И они передают, да еще как: с полной самоотдачей, с дрожью во всем теле, с эмоциональным надрывом, со

---

<sup>1</sup> Герусова Е. Дальше тишина. Газета "Коммерсантъ С-Петербург" №165 от 06.09.2011, 11 с.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

слезами». <sup>1</sup>Но главное, автор не преследует идеи «женщина играет мужчине». Как мне кажется, главное, на что хотел обратить внимание режиссер – это любовь. Всепоглощающая, сильная, искренняя любовь. И есть человек, не мужчина или женщина, а просто человек, который чувствует, которого поглощает эта любовь. «Попыток мимикрии под сильный пол здесь нет. Природа образов — сугубо андрогинная, не вызывающая вопросов половой принадлежности. Так же как и чувства, ими испытываемые — чувства унисекс, овладевающие людьми помимо гендерной принадлежности. Также как конфронтация добра со злом, пренебрежение моральными императивами равнодушна к половым различиям».<sup>2</sup>

Несмотря на мнения критиков, люди шли на этот спектакль. Во время показов в зале нельзя было найти ни одного свободного места. «Ну а зрители уже проголосовали рублем: несмотря на мертвый отпускной сезон, на каждом из июльских и августовских показов "Коварства и любви" наблюдался аншлаг, билеты раскуплены и на ближайшие осенние показы. Причина повышенного интереса к спектаклю, кажется, не только в имени режиссера. Все дело в самом типе зрелища, предложенном режиссером».<sup>3</sup>

Именно из этого вытекает второй интересный момент, которым являются акценты, который расставляет режиссер. В центре всего действия находятся ценности, которыми должно руководствоваться все человечество: дом, семья, любовь и прощение. Одна из частей не зря провозглашена как «LIEBE», ведь любовь прощает все. Именно поэтому из спектакля исключены все сцены, касающиеся темы политики или разбойников.

Рецензий и мнений касательно этого спектакля можно найти достаточно много, но всех их объединяет одно: зрители восхищаются работой проделанной режиссером и актрисами. «Тебя охватывает восхищение от того, что творят пять молодых актрис на этой маленькой сцене. Ты видишь, как они ловко осваивают, подчиняют и превращают несколько квадратных метров театрального пространства в бесконечный мир бушующих страстей и состояний. По твоим нервным клеткам проходит ток от того, что переживают они: любовь, страсть, предательство, отчаяние и переход в смерть как одну из форм любви (по Ницше). Полное ощущение, что девушки не играют, а живут, и сценическая кровь, и тени вокруг глаз, и взлохмаченные волосы, и постоянные переходы от мужских образов и одежд

<sup>1</sup> Чичина Я. «LIEBE.Schiller» - Любовь. Смерть. Любовь. OKOLO.ME от 12.04. 2014 <http://lensov-theatre.spb.ru/pressa/liebe-schiller-lyubov-smert-lyubov/> 22.04.2017

<sup>2</sup> Джурова Г. Чувства унисекс. <http://art1.ru/2014/01/28/chuvstva-uniseks-30604> 23.04.2017

<sup>3</sup> Реенанский Д. Шиллер и хиппи. Журнал "Коммерсантъ Власть" №34 от 29.08.2011, 47 с.



к женским - лишь подручные средства для чего-то абсолютно оголенного, абсолютно истинного, чего нельзя объяснить никакими словами, а можно только ощутить и чувствовать, чувствовать, а потом вспоминать и жить этим состоянием».<sup>1</sup>

#### **4. Лион Фейхтвангер и постановка «Испанской баллады в Петербурге»**

Последняя постановка, о которой мне хотелось бы рассказать, - это «Испанская баллада».

Автором произведения является Лион Фейхтвангер, немецкий писатель еврейского происхождения. Во время Второй мировой войны он входил в число тех, чьи книги подлежали сожжению. В своих произведениях он разоблачал нацизм и его идеологию. Но, что интересно, в 1953 Фейхтвангер был отмечен Государственной премией ГДР за достижения в области искусства и литературы. Помимо драматических произведений, им было написано множество статей и рецензий, которые были посвящены театру и драматургии.

Премьера этой постановки прошла 9 февраля 2008 года в театре имени Ленсовета.

Как мне кажется, эта постановка интересна по двум причинам. Во-первых, действие в произведении происходит в XIII веке, написано оно в XX, а постановка была сделана в XXI веке и идет по сей день. Во-вторых, «Испанская баллада» Фейхтвангера не является пьесой. Для постановки необходимо было адаптировать этот текст для сцены. «Когда понимаешь, что Стрелков, выбрав для постановки 500-страничный аналитический роман о всех видах ненависти, решил всерьез сделать из него простодушную балладу о любви, сметающей все на своем пути, начинаешь с любопытством следить за тем, как это у него получится. Надо отдать должное Стрелкову, ход он избрал беспроигрышный - пригласил изумительный ансамбль фламенко».<sup>2</sup>

«Стрелков, словом, излагает роман Фейхтвангера так, что он укладывается в короткую балладу, которую поет красивая брюнетка изумительным грудным голосом. Ну а текст, предназначенный актерам,

---

<sup>1</sup> Добрякова Е. Отчаянная игра в любовь и смерть. <https://ok-inform.ru/obshchestvo/12408-otchayannaya-igra-v-lyubov-i-smert.html> 22.04.2017

<sup>2</sup> Минина Е. Концерт по заявкам. <http://lensov-theatre.spb.ru/prensa/koncert-po-zayavkam/> 1.05.2017

выглядит не более, чем сценарий комедии дель арте. Для пересказа хватит трех предложений».<sup>1</sup>

В постановке речь идет о короле, который влюбляется в дочь еврея, назначенного министром финансов. Девушка отвечает ему взаимностью. У короля умирает сын, и дабы возместить свои грехи перед ним, король отправляется в военный поход. В это время королева, которой одолевает ревность, подстрекает рыцарей. Под видом мести неверным, они убивают министра финансов и его дочь.<sup>2</sup>

Почти каждый критик говорит о том, что сидя в зале совсем не понятно, о чем идет речь. Процент подготовленных зрителей, которые осведомлены о истории Испании, ее положении в Европе и о конфликте евреев и христиан. Но в тот же момент, зрителя захватывает энергия, которая излучают актеры. «... прежде всего радуется и поражает воодушевлением и энергией, с какой отдаются его музыкальной и драматической стихии актеры Ленсоветовской труппы и специально приглашенные музыканты, много лет изучающие и осваивающие искусство фламенко».<sup>3</sup>

Но в другой рецензии на этот спектакль можно найти диаметрально противоположное мнение. «Странно, но при всем кипении страстей воздействие остается прохладным. Несмотря на обилие событий, с героями никаких внутренних трансформаций не происходит, нравственного счета никто из них себе не предъявляет. Понятно, что жанр - баллада, а не трагедия, можно обойтись и без понятия трагической вины. Сложнее обойтись без проявленного внутреннего конфликта, который мог бы структурировать рыхлую сценарную основу, направить действие в определенное смысловое русло».<sup>4</sup>

Со сцены раздаются песни в исполнении Рябининой Виктории. Хотя не совсем понятно, как в спектакле, посвященном XIII веку, появляется фламенко, первое документальное упоминание о котором относится к 1780 году. «<sup>5</sup>Одна ошибка еще может быть случайностью. Но ведь там же фламенко. В Толедо XII века. Причем маленький фольклорный ансамбль

---

<sup>1</sup> Зарецкая Ж. Сыграть про любовь, ненависть, верность <http://lensov-theatre.spb.ru/prensa/sygrat-pro-lyubov-nenavist-revnost/> 1.05.2017

<sup>2</sup> Feuchtwanger L. Die Jüdin von Toledo. Berlin, 2013

<sup>3</sup> Комисаренко Е. У нас есть нежность к этому спектаклю. <http://lensov-theatre.spb.ru/prensa/elena-komisarenko-u-nas-est-nezhnost-k-etomu-spektaklyu/> 01.05.2017

<sup>4</sup> Коростелева Т. Никого не жаль <http://lensov-theatre.spb.ru/prensa/nikogo-ne-zhal/> 01.05.2017

<sup>5</sup> Шитенбург Л. Цыганский барон и другие испанцы. [lensov-theatre.spb.ru/prensa/cyganskij-baron-i-drugie-ispancy/](http://lensov-theatre.spb.ru/prensa/cyganskij-baron-i-drugie-ispancy/) 01.05.2017

танцоров фламенко служит массовой, олицетворяя весь испанский народ - тот самый, чей христианский гнев обрушится впоследствии на беззащитных евреев. Вспомним, что фламенко - смесь арабских, еврейских и цыганских музыкальных традиций (певица Виктория Рябинина - лучшее, что есть в этом спектакле. Она тут неуместна, но сама по себе очень хороша)». Благодаря этим песням спектакль становится похож на концерт.

Помимо ансамбля на сцене, конечно, присутствуют и другие актеры. По значимости можно выделить трех персонажей: Альфонсо, король Кастилии (Семен Стругачев), Леонор, королева Кастилии (Елена Комиссаренко) и Ракель, дочь севильского купца (Наталья Шамина). Обвинить актеров в неискренности или в безразличии к своему герою было бы несправедливо. Несмотря на некоторые проколы в сюжете, они, как мне кажется, прекрасно выполняют свою работу. «К счастью, у трех главных актеров все же получается создать персонажей из плоти и крови. Семену Стругачеву удалось наконец отделаться от Левы Соловейчика из рогожкинских национальных комедий и сыграть драму одержимости: беда этого Альфонсо в том, что его бешеная природа не знает полутонов и рефлексий - король-солдафон испытывает попеременно ярость, гнев, любовь, похоть, жажду славы, ненависть к иноверцам, и каждая из страстей захватывает его полностью, слепит и в конце концов толкает на трагические ошибки. Ему под стать охваченная единственной, но пламенной страстью Ракель».<sup>1</sup>

Подводя краткий итог этой главы, мне хотелось бы заметить, что несмотря на какие-либо разногласия между Россией и Германией, немецкий репертуар на сценах Петербурга с каждым днем получает все большее признание и находит новых зрителей.

---

<sup>1</sup> *Минина Е.* Концерт по заявкам. <http://lensov-theatre.spb.ru/prensa/koncert-po-zayavkam/> 01.05.2017

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе написания данной работы я рассмотрела этапы развития Немецкого театра в Петербурге. Его история началась с первого театрального представления, подготовленного пастором И. Г. Грегори, и закончилась в 1890 году. На протяжении всего существования театра репертуар претерпевал множество изменений, но неизменным оставалось главное для этой работы: ввести произведения, написанные в немецкоговорящих странах, в российскую культуру.

История Немецкого театра в Петербурге не закончилась. Немецкий репертуар довольно широко представлен на театральных сценах Петербурга.

Для того, чтобы полностью понять значение Немецкого театра для культуры Петербурга, все таки необходимо провести более широкое и глубокое исследование. Так же невозможно обойтись без изучения истории и репертуара итальянского, французского и русского театров, чтобы реконструировать полномасштабную картину деятельности четырех главных театральных традиций. Этот факт позволит скорректировать некоторые оценки, данные Немецкому театру. Исходя из всего вышесказанного, можно сделать вывод, что Немецкий театр в Петербурге явление яркое, но степень его яркости в любую эпоху зависела от многих факторов: усилия актерского состава, второстепенного персонала, репертуарной политики и, что немало важно, от стратегий в работе других театров, действующих в городе.

Несмотря на яркость репертуара театра, его общественный статус в XIX веке был очень зыбок. Самая главная причина этого – он имел значение лишь для определенного круга петербуржцев. В те года главной его задачей

было просто существовать, но сегодня немецкий репертуар занимает очень важное место в культуре Санкт-Петербурга.<sup>1</sup>

Что изменилось в рецепции немецкого репертуара на российскую сцену и существует ли необходимость «переделки» сегодня?

Можно сказать, что сегодня нет острой необходимости в «переделке». Мне кажется, что нельзя сегодня приписывать зрителю театра какую-либо национальность. Россиянин может уже понимать и любить произведения не только отечественных авторов, но и любых других. Нас учат этому с раннего детства. Каждому из нас в детстве читали сказки братьев Гримм или Шарля Перро. Они стали универсальными. В школьной программе по литературе присутствует раздел «Зарубежная литература». Все это позволяет не задавать нам вопросов касательно каких-то поступков или фраз героев. Мы понимаем, что так принято в определенной стране и в определенном обществе. И действительно, здесь речь идет не только о немецком репертуаре, сделанный мной вывод, как мне кажется, можно применить и к литературе других стран. Так же хотелось бы отметить, что сейчас все реже мы слышим выражение немецкая/ итальянская/ английская или любая другая классика. В обиходе все больше присутствует понимание этой классики как зарубежной. Как мне кажется, это свидетельствует о процессах объединения. Все эти авторы говорят об одних ценностях, которые прививают с детства в любой стране. Они будут понятны где угодно. Именно по этому я делаю вывод, что современный зритель способен понять текст заимствованный в другой культуре и, включив в него минимальное количество «переделок», сделать его часть уже своей родной культуры.

Рассмотрение этапов становления Немецкого музыкального театра в Петербурге, немецкого репертуара в русской театральной культуре позволяет сделать вывод о закономерном участии немецкой культуры в развитии культуры петербургского периода русской истории. История театра включена в широкий контекст истории, она обусловлена, событиями европейского масштаба. История развития Немецкого музыкального театра показывает, что этот театр имел большое влияние на становление отечественного театра в целом.

Следующий вывод работы касается изучения критериев рецепции немецкого репертуара в работе, для чего был приведен достаточно подробный обзор одного из самых популярных произведений XIX века. На основе этого обзора можно сделать вывод, что работы по воспроизведению

---

<sup>1</sup> Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX в. – СПб.: «Дмитрий Буланин», 2003. – 219 с.

немецкого материала начались сравнительно недавно, но проходили очень успешно, вырабатывался новый театральный язык.

И наконец, последний вывод работы сделан на основе анализа немецкого репертуара в современном театре Петербурга – можно говорить о встрече двух культур и их взаимопроникновении, что выразилось в формировании традиций петербургской театральной культуры.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Арапов П.* Летопись русского театра. СПб. 1861.
2. *Астафьева Т. В.* Современное театральное искусство как новая форма творческих отношений. Известия Уральского федерального университета. Серия 1: проблемы образования, науки и культуры Екатеринбург: Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего профессионального образования Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина. – Т. 85, номер 6-1. 2010.
3. *Барт Р.* Работы о театре / сост. Пер. с фр. И послесл. М. Зерчаниновой. М.: ООО «Ад маргинем пресс», 2014.
4. *Брехт Б.* Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 томах. Т. 1 М., Искусство, 1963
5. *Брехт Б.* Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. Т. 5. Ком. Е. Г. Эткинда М.: Искусство, 1965.
6. Вестник гуманитарного института ТГУ. Спецвыпуск. Материалы международной научной конференции «Диалог между Россией и Германией: филологические и социокультурные аспекты», 14–15 мая 2010 года, г. Тольятти / под ред. *Прокофьевой Е.Ю.* – Тольятти : ТГУ, 2010. – Вып. 2(8).
7. *Вигель Ф.Ф.* Воспоминания Ф.Ф. Вигеля: В 3 т. Т. 2. М., 1866
8. *Герусова Е.* Дальше тишина. Газета «Коммерсантъ С-Петербург» №165 от 06.09.2011
9. *Губкина Н. В.* Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX в. – СПб.: «Дмитрий Буланин», 2003.
10. *Джурова Т.* Чувства унисекс. <http://art1.ru/2014/01/28/chuvstva-uniseks-30604> 23.04.2017
11. *Добрякова Е.* Отчаянная игра в любовь и смерть. <https://ok-inform.ru/obshchestvo/12408-otchayannaya-igra-v-lyubov-i-smert.html> 22.04.2017

12. Дружнова А. Коварство, любовь и СОСА-COLA. <http://pushkin.ru/news/pushkin-news/kovarstvo-lyubov-i-coca-cola-953.html> 25.04.2017
13. Дудин В. Лечение по методу Брехта "С.-Петербургские ведомости", выпуск № 169 от 10.09.2014
14. Жихарев С. П. Записки современника: В 2 т. Т.2. Л., 1989
15. Зарецкая Ж. Сыграть про любовь, ненависть, верность <http://lensov-theatre.spb.ru/prensa/sygrat-pro-lyubov-nenavist-revnost/> 1.05.2017
16. Зотов Р. М. И мои воспоминания о театре// Репертуар русского театра. Т. 1 Кн. 4. Спб., 1840.
17. Зотов Р. М. Театральные воспоминания: Автобиографические записки Р. Зотова. СПб., 1859
18. Коваленко Г. О Шиллере, славе и любви. [http://www.ng.ru/archivematerials/2012-10-08/100\\_love.html](http://www.ng.ru/archivematerials/2012-10-08/100_love.html) 30.04.2017
19. Комисаренко Е. У нас есть нежность к этому спектаклю. <http://lensov-theatre.spb.ru/prensa/elena-komisarenko-u-nas-est-nezhnost-k-etomu-spektaklyu/> 01.05.2017
20. Коростелева Т. Никого не жаль <http://lensov-theatre.spb.ru/prensa/nikogo-ne-zhal/> 01.05.2017
21. Ланитейн П. Жизнь Шиллера. — М.: Радуга, 1984.
22. Левакин Н. Н. Художественная рецепция как литературоведческое понятие (к вопросу понимания термина) // Известия ПГЛУ им. В.ГЮ Белинского. 2012. №27.
23. Маркарян О. Ритм против идеи. Петербургский театральный журнал. <http://ptj.spb.ru/blog/ritm-protiv-idei/> 02.04.2017
24. Минина Е. Концерт по заявкам. <http://lensov-theatre.spb.ru/prensa/koncert-po-zayavkam/> 01.05.2017
25. Москвина Т. Политика убивает любовь. № 44 (336) «Аргументы Недели» от 15.10.2012.
26. Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2т./Сост. Ал.В.Михайлов и В.П.Шестаков. Т.2. Музыка, 1982.
27. Немцы в России: Историко-документальное издание. Отв. Редактор Смагина Г.И. – СПб.: Лики России, 2012.
28. Немцы Санкт-Петербурга: наука, культура, образование.= Die Deutschen in Sankt-Peterburg: Wissenschaft, Kultur, Bildung. [Сб.ст.] / Рос. Акад. наук, Ин-т истории естествознания и техники. С.-Петербург., фил. Б-ка Рос. Акад. наук, Семинар «Немцы в россии: рус.-нем. науч. и культ. связи»; [Отв. ред Смагина. Г.И.].- СПб.: Изд-во «Росток», 2005.
29. Николаева В. Юрий Бутусов: «Брехт – человек большого красивого сердца». - «НЕВСКИЙ ТЕАТРАЛ», 2014, № 9 (11), октябрь.
30. Павлюченко К. Лоскутное одеяло из Брехта. Газета «Невское время» от 9.09.2014
31. Павлюченко К. Финал достигает шекспировских высот. Газета «Невское время» от 09.10.2012

32. *Песочинский Н.* Молодежная политика президента фон Вальтера. Петербургский театральный журнал от 29.09.2012 <http://ptj.spb.ru/blog/molodezhnaya-politika-prezidenta-fon-valtera/> 20.04.2017
33. Сайт театра им. Ленсовета <http://lensov-theatre.spb.ru/repertoire/bolshaya-scena/kafe-weill/> 10.04.2017
34. *Сазонова В.А.* Театральное наследие К.С. Станиславского и современный театр (к 150-летию со дня рождения К.С. Станиславского). Вестник ТГУ, выпуск 3 (119), 2013.
35. *Тарасова И.* Много лишнего для современной драмы. <https://vz.ru/culture/2011/5/10/490129.print.html> 1.05.2017
36. *Товстоногов Г.А.* Зеркало сцены. Кн. 1. О профессии режиссера. Л., 1984.
37. *Хитров А.* Равнение на Брехта. Газета «Ведомости» № 4047 от 04.04.2016
38. *Чичина Я.* «LIEBE.Schiller» - Любовь. Смерть. Любовь. OKOLO.ME от 12.04. 2014 <http://lensov-theatre.spb.ru/prensa/liebe-schiller-lyubov-smert-lyubov/> 22.04.2017
39. *Шиллер Ф.* Письма об эстетическом воспитании. Собр. Соч.: в 7т. Т. 6 М.: Худож. лит., 1957.
40. *Шитенбург Л.* Цыганский барон и другие испанцы. [lensov-theatre.spb.ru/prensa/cyganskij-baron-i-drugie-ispancy/](http://lensov-theatre.spb.ru/prensa/cyganskij-baron-i-drugie-ispancy/) 01.05.2017
41. *Шумахер Э.* Жизнь Брехта; предисл. И. Фрадкин; науч. ред. И. Фрадкин. Москва: Радуга. 1988.
42. *Brecht B.* Furcht und Elend des III Reiches. Suhrkamp, Frankfurt/M, 1998
43. Feuchtwanger L. Die Jüdin von Toledo. Berlin, 2013
44. Nordisches Archiv (1802-1809), Band 3, Januar



