

История России: С ДРЕВНЕЙШИХ ВРЕМЕН ДО 1917 ГОДА

УДК 94(47)«17/1917»
DOI: 10.25688/20-76-9105.2021.43.3.1

Огородникова Ольга Александровна

кандидат исторических наук, доцент
Московский городской педагогический университет
Россия, Москва
E-mail: OgorodnikovaOA@mgpu.ru; ORCID: 0000-0002-0604-670X

ГАСТРОЛИ МАСТЕРОВ НЕМЕЦКОЙ ДРАМАТИЧЕСКОЙ СЦЕНЫ В МОСКВЕ 1880–1890-х ГОДОВ

Статья посвящена одному из ярких явлений в истории русско-немецких культурных связей в области драматического театра — многолетним гастролям крупнейших сценических деятелей Германии Эрнста фон Поссарта и Людвига Барная в Москве, организованным в 1880–1890-х годах антрепренером и директором Немецкого театра Г. Парадизом.

Проанализированы особенности восприятия выступлений немецких артистов, познакомивших москвичей с собственной трактовкой образов классического, характерного и комического репертуара в произведениях мировой классики и пьесах современных европейских авторов. Выявлено значение гастролей для широкой зрительской аудитории, творческой интеллигенции и критиков, получивших возможность сравнивать художественный стиль и актерское мастерство разных по амплуа и сценическому предназначению представителей немецкой театральной школы.

На примере известных режиссеров и артистов, являвшихся в пору своей молодости «временными учениками» немецких мастеров, рассмотрен педагогический аспект их деятельности. Показана роль блистательных гастролеров в актерско-художественном становлении представителей отечественного театра.

В итоговых выводах статьи подчеркнута значение гастрольной деятельности Э. Поссарта и Л. Барная, их вклад в развитие диалога культур России и Германии в конце XIX века.

Ключевые слова: диалог культур; немецкий драматический театр; Эрнст фон Поссарт; Людвиг Барная; Георг Парадиз; гастроли; артист; антреприза; театральная критика.

UDC 94(47)«17/1917»

DOI: 10.25688/20-76-9105.2021.43.3.1

Olga A. Ogorodnikova

PhD in History, Associate Professor

Moscow City University

Russia, Moscow

E-mail: OgorodnikovaOA@mgpu.ru; ORCID: 0000-0002-0604-670X

TOURS OF THE MASTERS OF THE GERMAN DRAMA SCENE IN MOSCOW IN THE 1880s – 1890s

The article is devoted to one of the brightest phenomena in Russian-German cultural relations in the field of drama theater, namely to the long-term Moscow tour of the largest representatives of the German stage, Ernst von Possart and Ludwig Barnay, which served as an opportunity to introduce the audience to their own interpretation of the images of the classical, characteristic and comic repertoire in the works of world classics and plays by modern European authors.

The analysis is presented of the perception of these performances by the general public, art criticism and the theater community, who had the opportunity to compare the artistic style and acting skills of the masters of the German stage.

Keywords: dialogue of cultures; German drama theater; Ernst von Possart; Ludwig Barnay; Georg Paradise; tour; artist; enterprise; theatrical criticism.

Кто из русских театралов, слышавших великолепную декламацию Поссарта, не слушал ее, как музыку; кто из видевших Барнай не поражался прекрасными его внешними данными, пластичностью жеста и артистической законченностью исполнения... [7, с. 86]

Введение

Театральная жизнь России конца XIX века переживала бурный и захватывающий период, яркой приметой которого была интенсивно развивавшаяся гастрольная деятельность иностранных театральных коллективов и отдельных артистов, включая снискавших мировую славу звезд первой величины. В череде европейских знаменитостей видное место занимали художники драматической сцены Германии Эрнст фон Поссарт (1841–1921) и Людвиг Барнай (1842–1924), без спектаклей с участием которых с 80-х годов XIX века не обходился практически ни один театральный сезон в российских столицах.

Гастрольная деятельность немецких артистов в Москве, во многом повлиявшая на формирование эстетических предпочтений широкой аудитории, способствовавшая взаимообогащению национальных театральных школ и развитию творческого потенциала своих лучших представителей, несмотря на научную актуальность, до настоящего времени остается за пределами исторических и искусствоведческих исследований, что определило выбор темы и цель

настоящей статьи — восстановить объективную картину диалога культур России и Германии в области драматического искусства, вернув в историю личности выдающихся мастеров сцены, внесших значительный вклад в его развитие.

Историография, близкая теме статьи, представлена массивом научной литературы на русском и немецком языках, посвященной основательно изученному вопросу — истории немецкого драматического театра и его национальным особенностям. Так, в числе наиболее известных работ отечественных историков искусства следует упомянуть коллективный труд по истории зарубежного театра под редакцией проф. Г. Н. Бояджиева, проф. А. Г. Образцовой и др., один из томов которого охватывает период рубежа XIX–XX веков [9]. К немногим фундаментальным исследованиям развития собственно немецкой сцены, предпринятых отечественными театроведами в тех же хронологических границах, относится монография Г. В. Макаровой [14].

Среди многочисленных публикаций немецких авторов, внесших существенный вклад в изучение драматического театра Германии, необходимо отметить содержащие значительный фактический материал работы по истории сцены в XIX веке [33]; монографию коллектива авторов о театрах Берлина, включая Придворный театр, актером и директором которого являлся Л. Барнай [32]. Большое количество изданий затрагивает историю отдельных сценических площадок столицы Германии, в частности Немецкого театра, неразрывно связанного с творческой и общественной деятельностью Э. Поссарта и Л. Барная, планировавших создать первый в стране национальный театр [34].

В качестве примера работ, посвященных жизни и творчеству Э. Поссарта и Л. Барная, можно привести лишь несколько коротких мемориальных статей, опубликованных советскими театральными изданиями 1920-х годов в связи с уходом из жизни когда-то широко известных иностранных артистов (см., например, [3]).

Вышесказанное позволяет сделать вывод, что существующая историография лишь вскользь затрагивает тему гастрольной деятельности немецких мастеров сцены в России.

Источниковой базой исследования стал широкий круг разнообразных опубликованных материалов, образующих группы мемуарной литературы и периодической печати.

Один из наиболее информативных источников — мемуарная литература — представлен в статье воспоминаниями русских и немецких деятелей искусств, театральных критиков и историков сцены. К документам этой группы можно отнести, например, мемуары Э. Поссарта и Л. Барная, педантично и по-немецки точно описавших основные вехи своего творческого пути, проблемы выбора репертуара и историю работы над ролями [35; 31]; основателя и руководителя Московского художественного театра К. С. Станиславского [20], составившего подробную характеристику актерско-художественного облика

немецких коллег; артиста Малого театра Ю. М. Юрьева [30], взглянувшего на созданные гастролерами образы с профессиональной точки зрения и передавшего свои впечатления.

Периодическая печать — наиболее многочисленная группа источников, предоставившая конкретный и во многих отношениях достоверный материал о выступлениях в России иностранных артистов. Значительное внимание столичной и международной культурной жизни уделяли обозреватели специальных изданий — официального «Ежегодника императорских театров», независимого журнала искусства и сцены «Студия», журнала «Театрал», информационно-развлекательных газет «Новости сезона», «Театр и жизнь» и др., — ведущих театральную хронику, публиковавших биографические очерки и аналитические материалы, в том числе посвященные гастролям немецких исполнителей и их громким премьерам в России (см., например: [7; 12; 13; 18; 22; 25]).

В качестве общих были применены следующие методы исследования: *системный*, позволивший провести анализ событий и явлений культурной жизни России в конце XIX века, включая гастрольную деятельность иностранных исполнителей в Москве; *дидактический*, благодаря использованию которого были выявлены причины и основные тенденции интенсивно развивавшегося диалога культур России и Германии рассматриваемого периода. Среди специальных методов исторического исследования следует назвать сравнительно-исторический, применение которого предоставило возможность проследить характер отдельных явлений и событий театральной жизни Москвы на фоне других, аналогичных им.

Таким образом, использование в комплексе общенаучных и исторических методов способствовало получению наиболее объективных и достоверных результатов в освещении темы настоящей статьи.

Ход и результаты исследования

Москва 1880-х годов, где кроме двух казенных театров — Большого и Малого — действовал ряд частных, включая Русский драматический театр Ф. Корша, несколько площадок М. Лентовского, Немецкий клуб, где также устраивались спектакли и, кроме того, находились любительские сцены Секретарева, Немчинова, Шумова и т. д., «никогда не видывала еще такого множества классических пьес общеевропейского репертуара <...> благодаря открытию театра Парадиза и гастролям знаменитых германских артистов» [5, с. 157].

Георг Парадиз (1847–1901) — почти забытый ныне деятель культуры, преданно служивший сцене вообще, а русской в особенности, заслуживает, на наш взгляд, нескольких слов. Начавший свой путь на артистическом поприще еще в Германии, уроженец Данцига Парадиз в 1880 году был приглашен

в Петербург для участия в спектаклях Немецкого императорского театра, однако по прошествии двух лет покинул Михайловскую сцену и вместе с группой коллег-соотечественников переехал в Москву, где «скромно начал свою антрепренерскую карьеру», благодаря которой достиг степеней известных [21, с. 363]. Вчерашний артист основал собственный Немецкий театр, располагавшийся сначала в Солодовниковском пассаже, затем — в театре Мошнина, который в скором времени стал «чуть ли не лучшим театром <...> и один только он мог похвалиться <...> полными сборами» [26, с. 70].

Успех стал изменять антрепренеру, после того как в 1886 году он «стал обладателем целого театрального замка на Никитской» [21, с. 363] — Театра Парадиза, или Никитского театра, как называли его москвичи, — одной из первых разрешенных частных сцен после отмены монополии императорских театров в российских столицах (1882). Спектакли постоянной немецкой труппы проходили при полупустых залах и не окупали всех расходов, как и русской оперетты, ангажированной Парадизом несколько позднее в надежде покрыть материальные убытки и окончательно подорвавшей его благосостояние. В 1892 году театральный деятель был официально объявлен банкротом, а все его имущество продано с молотка [15, с. 50].

Парадиза, «бросающегося чуть не в кафешантанские предприятия, лишь бы заткнуть глотки кредиторам, — хорошо помнят все театралы», другого — «великолепного директора <...>, полного широких эстетических задач <...> помешанного на классиках и великих актерах для классиков, — все позабыли» [1, с. 121], а между тем его организаторские способности, столь необходимые импресарию, раскрылись во второй половине 1880-х – 1890-е годы наиболее ярко. В своем деле Парадиз стал одним из первых и наиболее удачливых — он «возил по России трагедию и летающий балет, выписывал мейнингенцев» [21, с. 363], был антрепренером Э. Росси, Кокленов — старшего и младшего, С. Бернар, А. Жоссе, Ж. Муне-Сюлли, Г. Режан и многих других «выдающихся артистов-художников» — оперных и драматических. Особое место в звездной галерее энергичного директора занимали соотечественники, среди которых наиболее значительными явлениями не только московской, но и российской культурной жизни были выступления Э. Поссарта (1841–1921) и Л. Барная (1842–1924).

Поссарт, по меткому определению К. С. Станиславского, «актер в самом лучшем и дурном смысле слова» и Барная — «красивый человек с поэтической душой» [20, с. 541] — два крупнейших и одновременно весьма непохожих друг на друга корифея европейской сцены, которых объединяли, пожалуй, лишь трепетное отношение к классической драматургии, режиссерская деятельность и занимаемые в разные годы посты директоров придворных театров Германии — в Мюнхене и Берлине, соответственно.

Несмотря на то что оба артиста были воспитаны немецкой классической театральной школой, «несколько условной» и «приподнятой», глубоко эмоциональное и «внутренне правдивое» исполнение Барная [2] заметно отличалось от присущего большинству ее учеников «пафоса и торжественности» [24].

Приверженец героического стиля, он, как и мейнингенцы¹, не отвергал «душевный» натурализм, позволявший изображать «простоту психологического рисунка жизненного переживания», тогда как Поссарт продолжал отстаивать традиции типичной немецкой игры «на ходулях» [3].

Речь Барная, обладавшего приятным мягким баритоном, естественная и натуральная, была лишена «певучести и завывания», свойственных декламации трагических исполнителей [30, с. 234]. «Богатейший» теноровый баритон Поссарта «огромного регистра, большой звучности и силы», развитый многолетним упражнением до почти невероятных диапазонов и гибкости, по свидетельству литератора и театрального критика А. В. Амфитеатрова, позволил артисту стать «первым декламатором и мелодекламатором не только Германии, но и всей Европы» [1, с. 66].

Барнай был артистом изысканной красоты — высоким, стройным, с «красиво посаженной на плечах головой», «классическим профилем <...> и черной, как вороное крыло, шевелюрой» [8], который «нес в себе» необходимое для актера обаяние, мгновенно располагая к себе зрителя, который «отдавался во власть его таланта» [30, с. 234]. Поссарт не имел этого важнейшего для мастера сцены капитала — «красивым его назвать было нельзя», — однако владел он своими далеко не идеальными данными в совершенстве, что предполагало «много труда, энергии и настойчивости» [30, с. 234].

Поссарт демонстрировал высочайший уровень артистической школы, даже в почтенном возрасте, как отмечала прима Александринского театра М. Г. Савина, его техника была совершенна [17], что подтверждало и наблюдение режиссера Ф. Комиссаржевского, полагавшего, что Поссарт был прежде всего блестящим виртуозом-техником, благодаря чему оставался «если не всегда увлекательным, но интересным на сцене до старости» [10, с. 3].

Тем не менее виртуозность и вышколенность мастера, игра «умом, а не сердцем» имели и обратную сторону, не ускользнувшую от профессионалов, считавших, что тонко отделанная деталь была для него важнее «непосредственного порыва чувства» и с возрастом такой подход к творчеству проявлялся все заметнее [13].

По своему сценическому предназначению Барнай был трагиком, причем прирожденным [30, с. 235], заслужившим мировое признание неподражаемым исполнением классики мировой драматургии — произведений У. Шекспира и Ф. Шиллера.

Истинную силу дарования Поссарта, упорно стремившегося позиционировать себя на сцене трагическим героем, по мнению критиков и сценических деятелей, составляла серьезная комедия, роли, открывавшие артисту простор для творчества: не требовавшие большого темперамента, но позволявшие раскрыть всю палитру блестящей техники речи и показать искусство «своей

¹ С 10 февраля по 15 марта 1885 года Барнай гастролировал в Петербурге в составе Мейнингенской придворной труппы, с которой сотрудничал с 1874 года.

играющей полутонами мимики» [18, с. 71]. Однако он вынужден был считаться с прочно укоренившимся в европейском и отечественном театрах мнением, что звание мирового артиста может носить лишь трагик, принять которое категорически не могли многие теоретики и практики сцены, включая Станиславского. По убеждению режиссера, Поссарт был превосходным характерным артистом и, если бы мастер ограничил свой репертуар «лишь такими, соответствующими его таланту» ролями, он был бы «еще более велик в нашем искусстве» [20, с. 542].

Поссарт первым из прославленных немецких гастролеров посетил Москву². Он выступал в Белокаменной дважды — в 1884 и 1891 годах³ — и успел стать настоящим любимцем публики, «начиная с просвещенных генералов и кончая невежественными охотнорядцами» [26, с. 140]. Тягу к прекрасному местной аудитории, не всегда образованной, но жаждущей «упиваться знаменитостями», отметил в одной из журнальных заметок со свойственной ему иронией А. П. Чехов: «На Поссарта ходит вся Москва... Девять десятых из них знают по-немецки только “шпрехен зи деич” да “шнапс тринкен”. Шекспира отродясь не видали и не слышали... Не повидать Поссарта считается у нас мове-жанром» [26, с. 140].

Мастер сцены, переигравший практически весь героический репертуар, больше всего любивший Шекспира, некоторые пьесы которого даже обработал для театра, запомнился публике в образах Шейлока, Ричарда III, в байроновском «Манфреде» и гетевском «Мефистофеле», однако максимума эстетической полноты и точности сценического воплощения, по мнению абсолютного большинства отечественных критиков, достигал в ролях Натана Мудрого в одноименной пьесе Г. Э. Лессинга и Зихеля в «Друге Фрице» Эркмана-Шатриана, в исполнении которых «ни один из современников <...> не отваживался на соревнование с ним» [30, с. 232].

В массе положительных отзывов встречалось и неприятие лучших творений Поссарта, во всяком случае менее восторженное к ним отношение, особенно в сравнении интерпретациями, предложенными артистом в 1884 и 1891 годах. Так, по мнению театроведа и историка литературы, профессора московского университета А. Н. Веселовского, роли Натана и Зихеля, к которым исполнитель каждый раз возвращался, «точно к любимым картинам Эрмитажа или Лувра» «застыли навсегда в прежних образах; те же интонации, те же жесты», однако, по признанию критика, «так задумать и создать» их мог лишь артист, «обладающий не только техникой своего дела, но и тонким умом и развитием» [6, с. 125].

В то же время роль Мефистофеля образца 1891 года, усвоившего «ужимки фигляра и вульгарного забавника», напротив, не произвела на профессора ожидаемого впечатления, более того, была подвергнута нелицеприятной,

² Гастроли Поссарта в России состоялись в 1883 и 1913 годах — в Михайловском театре (Санкт-Петербург); в 1884 и 1891 годах — в Немецком театре Парадиза (Москва).

³ Выступления Поссарта в Москве проходили с 1 по 20 января 1884 года и с 10 по 30 марта 1891 года.

но отчасти обоснованной критике: «за комическими эффектами иногда пропадала сущность сатиры, острие насмешки притуплялось» [6, с. 125]. Прежнее, действительно глубокое, с его точки зрения, понимание сущности героя производило более цельное художественное впечатление и составляло контраст с последним «слишком популяризированным истолкованием гетевского беса» [6, с. 126].

Признавая многогранный талант артиста, многие знатоки театра отмечали «неистоимость истинности комического дарования у Поссарта» [6, с. 128], доказательством чему служил образ милого и доброго раввина в «Друге Фрице» — «восхитительного создания, перед которым нельзя не преклоняться», как и не менее талантливое изображение хитрого и умного адвоката Берендта в современном произведении норвежского драматурга Б. Бьернсона «Банкротство», которые Станиславский относил к вершинам творчества художника [20, с. 542]. Другие, в частности Амфитеатров, утверждали, что Поссарт — мастер «сильных и умных настроений», не изменявший себе «безразлично в трагедии ли, в драме ли, в комедии», именно поэтому и был прекрасен в любых своих сценических проявлениях [1, с. 123].

Отдельного внимания заслужили безграничные возможности сценического перевоплощения артиста в сложных и разноплановых ролях его репертуара. Неизгладимое впечатление удивительные трансформации мастера произвели на начинающую актрису Малого театра Н. А. Смирнову, впервые наблюдавшую игру Поссарта в нескольких спектаклях Театра Парадиза 1880-х годов: Шейлок превращался из высокого, худого человека со сверкающими глазами на библейском лице в маленького раввина с хриплым старческим голосом — ребе Зихеля, от добродушия которого не оставалось и следа, как и «ничего похожего на... горький гнев Шейлока», когда на сцене появлялся Мефистофель — насмешливый, язвительный, «ни во что человеческое не верящий злой дух» [19, с. 54]. Во время московских выступлений Поссарта 1891 года схожие эстетические чувства довелось испытать будущему артисту Малого театра, в то время — юному слушателю драматических курсов Ю. М. Юрьеву⁴.

Поссарт был примером для каждого сценического деятеля, который хотел совершенствоваться [30, с. 235], но в первую очередь для театральной молодежи. Особенно важным опытом, вынесенным артистами из его спектаклей, были, по мнению Юрьева, школа постановки голоса, искусство владения мимикой и жестами — необходимые технические средства и приемы в арсенале каждого настоящего художника.

Многие деятели театра, включая упомянутых выше, видевшие в Поссарте своего учителя, а в спектаклях с его участием — мастер-классы непревзойденного актерского мастерства, с течением времени становились блестящими профессионалами.

Педагогическая миссия Поссарта не исчерпывалась лишь показательными уроками для профессионалов, но включала и индивидуальные занятия

⁴ Ю. М. Юрьев был племянником профессора С. А. Юрьева, упомянутого ниже.

по собственной методике для начинающих артистов. Непродолжительное время среди его учеников был молодой Станиславский. Анализируя впоследствии роль «временного учителя» в собственном творческом становлении, автор теории сценического искусства приходил к выводу, что Поссарт был для него примером «трудоспособного, интеллигентного артиста», убедительно показавшего, каких результатов можно достигнуть с помощью техники [20, с. 544].

Итак, Поссарт был исполнителем высочайшего уровня, но, что еще важнее — обладателем незаурядного сценического мышления — «актером характера, актером-публицистом и философом», состязаться с которым «в искусстве растолковать публике, что осталось подразумеваемым между авторскими строками», могли совсем немногие мастера европейской сцены [1, с. 123].

Одним из них был Л. Барнай — «повсеместный и постоянный соперник Поссарта» [1, с. 125], в неменьшей степени заинтересованный в успехе у отечественной публики. Россия, где, по собственному признанию Барная, он как артист встретил «теплый, почти доходящий до энтузиазма прием, а как человек — целый ряд искренних друзей», на протяжении многих лет оставалась одним из ведущих направлений его гастрольных турне⁵, важным пунктом которых была Москва, принимавшая великого трагика в 1885, 1886 и 1896 годах [2, с. 35].

Свой курьезный московский дебют, свидетельствовавший о полном отсутствии художественной осведомленности у некоторой части местной аудитории, Барнай, обладавший наряду с обычной актерской эмоциональностью весьма развитым чувством юмора, описал в мемуарах. Приветствуя мастера на театральных подмостках Парадиза, публика восторженно кричала: «Поссарт! Поссарт!», что было расценено Барнаем как «преднамеренная оппозиция против его гастролей», но истинная причина недостаточно почтительного поведения москвичей вскоре стала понятна: после недавних выступлений своего кумира многие полагали, что его имя в русском переводе означает «Браво!» [31, с. 307].

Однако уже после нескольких спектаклей Барная значительная часть аудитории радикально поменяла свои художественные предпочтения и пальма первенства перешла к новому московскому гостю. Одним из первых в мире искусства «перешел от Поссарта к Барнаю» известный переводчик Шекспира, критик, драматург, редактор журнала «Артист» С. А. Юрьев, скончавшийся по иронии судьбы «по пути в театр, на “Фауста” с Поссартом» [11, с. 39]. Знаток сцены, чье мнение было авторитетным для образованной публики, он «увлек за собой множество последователей», особенно среди молодежи. В итоге, по свидетельству театрального рецензента С. Васильева (Флерова), ценители европейского театра разделились на два лагеря, причем «поссартисты не признавали Барная; барнаисты не признавали Поссарта» [5, с. 157].

⁵ Барнай гастролировал в России (Санкт-Петербурге, Москве, Киеве и Одессе) в 1882, 1885, 1886 и 1896 годах. В Москве его выступления проходили в 1885 году — с 10 января по 3 февраля, в 1886-м — со 2 по 27 марта, и в 1896 году — с 21 ноября по 7 декабря.

Гастроли Барная 1880-х годов имели колоссальный успех у зрителей, театральной общественности и критиков. Практически единодушно его признавали выдающимся артистом своего времени, крупнейшим драматическим талантом, великолепным трагиком, обладателем «высшего типа мужской героической красоты» [16, с. 59].

Артист, представивший москвичам обширный классический и современный репертуар, выступил в ролях графа Вальдемара в пьесе Г. Фрейтага, Уриэля Акосты — К. Гуцкога, Кина — А. Дюма-отца, ряде шекспировских образов, созданных им в «Кориолане», «Короле Лире», «Много шума из ничего», «Макбете» и др., особый успех снискал блестящим исполнением Гамлета и Отелло, а также Валленштейна в драматической поэме Ф. Шиллера «Смерть Валленштейна».

Многие отечественные рецензенты приходили к выводу, что великие трагики XIX века, лучшие интерпретаторы Шекспира — итальянцы Э. Росси и Т. Сальвини, — у которых, между прочим, Барнай учился, Э. Поссарт — его знаменитый соотечественник, и французский актер Ж. Муне-Сюлли, не раз гастролировавшие в России, «по силе таланта и выражению энергии» не выдерживали сравнения с Барнаем, воплотившим на сцене «жизнь, окутанную в тонкую, прекрасную художественную оболочку» [24].

В роли Отелло, в частности, ни один из серьезных артистов, по мнению критиков, не производил «такого сильного, такого потрясающего впечатления <...> своей оригинальной, совершенно своеобразной концепцией» шекспировского героя [24]. Преданный поклонник артиста — С. А. Юрьев, — не пропустивший ни одного его московского спектакля, был настолько потрясен барнаевским Отелло, что «как юноша, взобрался на кресло и, размахивая длинным шарфом, не уставал выкрикивать “браво” своим густым басом» [30, с. 227]. Заметим, что симпатия деятелей культуры двух стран была взаимной: Барнай причислял «незабвенного профессора Юрьева» к тем людям, которых, по его словам, можно было встретить только в России [31, с. 138].

В представлении Юрьева, посвятившего «смелому и оригинальному» исполнению мастера подробную аналитическую статью [27; 28; 29], Барнай, создавший свои творения прекрасными и непохожими друг на друга, был не только «за сердце хватающим» в «Отелло», но и «несравненным и совершенно оригинальным» в «Лире» и «Уриэле Акосте», превосходит в роли Гамлета, неподражаем в «Кориолане» и поразительно верен правде в «Вильгельме Телле» [28].

Основной чертой творчества и большим достижением Барная профессор считал «художественную реальность, которую русский зритель не видел ни у иностранных, ни у русских артистов» [28]. В то же время многие знатоки сцены отмечали, что, несмотря на различие актерских школ, стиль исполнения немецкого трагика имел большое сходство с творчеством русских коллег по театральному цеху, что на фоне прочих достоинств стало решающим фактором его признания в России.

В Москву Барнай вернулся спустя десять лет после своего триумфа. Фактически покинувший к этому времени сцену, артист откликнулся на предложение немецкого посла в России князя Г. Радолина выступить на музыкально-драматическом вечере в честь коронации российского императора Николая II, состоявшемся 24 мая 1896 года [4, с. 155]⁶. Признание высшим обществом заслуг исполнителя, награжденного за спектакль для важных зрителей орденом Станислава второй степени, во многом повлияло на его решение вновь совершить поездку в Россию, оказавшуюся по воле случая последней.

Московские гастроли 1896 года, которые Барнай назвал своей лебединой песней [2, с. 31], стали разочарованием для зрительской аудитории. Критики с пристрастием оценивали урон артистической внешности мастера, нанесенный беспощадным временем, — «не тот юношеский огонь в очах, не та мощь голоса, не то молодое, вдохновенное лицо» [8]; скрупулезно исследовали и фиксировали перемены, отразившиеся на его творчестве, — «нет следа вдохновения, истинного пафоса, он сам не увлекается и не увлекает публики»; и приходили к заключению, что дарование артиста «преждевременно перегорело и осталось лишь холодное мастерство» [25, с. 104].

Даже в коронной роли Отелло, производившей прежде впечатление «мощной и величественной фигуры», теперь, по словам рецензентов, «не было того огня, который десять лет назад согревал всех <...> прежнего величия не было» [22]. Едва ли утешением для Барная было то, что критики отдавали должное былым его заслугам и творчеству в целом, признавали умным и образованным человеком, интеллигентным актером, «обладающим огромным мастерством и глубоко проникающим в исполняемые им роли» [22].

Несмотря на несколько пошатнувшееся в глазах вчерашних поклонников положение, Барнай остался в памяти москвичей тонко чувствующим, в высшей степени эмоциональным и искренним артистом, создавшим галерею своих незабываемых классических образов, трагически значительных и психологически глубоких.

Заключение

Таким образом, благодаря интенсивной гастрольной деятельности двух крупнейших художников сцены Германии — Э. Поссарта и Л. Барная, — дополнявшей и оживлявшей культурную жизнь Москвы конца XIX века, широкая публика не только приобщалась к модному развлечению, но и просвещалась и образовывалась, открывая для себя европейское драматическое искусство и знакомясь с пьесами западного классического и современного репертуара, которые не ставились в России или были известны в ином прочтении;

⁶ Драматическую часть программы составил первый акт «Смерти Валленштейна» в исполнении известных немецких артистов с Барнаем в главной роли.

представители отечественной театральной школы получили возможность увидеть положительные моменты в сценических концепциях немецких коллег, возможно, не принимавшихся в целом, и воспринять то, что, с их точки зрения, следовало использовать в собственном профессиональном опыте.

Список литературы

1. Амфитеатров А. В. Контуры. СПб.: Общественная польза, 1906. 314 с.
2. Барнай Л. Отрывки воспоминаний // Библиотека театра и искусства. 1905. Кн. 2. С. 35–44.
3. Бескин Э. Людвиг Барнай // Новый зритель. 1924. № 7. С. 1–2.
4. В память Священного Коронования Их Императорских Величеств Государя Императора Николая Александровича и Государыни Императрицы Александры Федоровны 14 мая 1896 г. СПб.: Тип. С. Добродеева, 1896. 279 с.
5. Васильев С. Театральная хроника: Сезон 1895–1896 гг. М.: С. Рассохин, 1896. 212 с.
6. Веселовский А. Поссарт в Москве // Артист. 1891. № 14. С. 124–128.
7. Гидони А. Иосиф Кайнц // Ежегодник императорских театров. 1911. Вып. 1. С. 86–95.
8. Злободневник. Злобы дня // Развлечение. 1896. № 47. С. 4.
9. История зарубежного театра. Ч. 2. Театр Западной Европы XIX – начала XX в. (1789–1917) / под ред. Г. Н. Бояджиева, А. Г. Образцовой, А. А. Якубовского. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Просвещение, 1984. 272 с.
10. Комиссаржевский Ф. Образованный актер // Студия. 1911. № 37. С. 3–6.
11. Кугель А. Р. Профили театра. М.: Театропечать, 1929. 276 с.
12. Л. Барнай в роли «Отелло» // Театр и жизнь. 1885. № 37.
13. Лютер А. Угасающее солнце (Прощальные гастролы Э. Поссарта) // Студия. 1912. № 38–39. С. 14.
14. Макарова Г. В. Театральное искусство Германии на рубеже XIX–XX вв.: национальный стиль и формирование режиссуры. М.: Наука, 1992. 334 с.
15. Огородникова О. А. Георг Парадиз — проводник немецкой театральной культуры // Российское государство, общество и этнические немцы: основные этапы и характер взаимоотношений (XVIII–XXI вв.): материалы XI Международной научной конференции, Москва, 1–3 ноября 2006 г. / [науч. ред. А. А. Герман]. М.: МСНК-пресс, 2007. С. 50–58.
16. Огородникова О. А. Немецкий трагик Людвиг Барнай в России (последняя треть XIX века) // Диалог культур. Культура диалога: от конфликта к взаимопониманию: материалы Второй Международной конференции, Москва, 21–25 апреля 2020 г. / под общ. ред. Л. Г. Викуловой; Департамент образования и науки г. Москвы, Моск. гор. пед. ун-т. М.: Яз. Народов Мира, 2020. С. 59–65.
17. Поссарт в мелодраме // Новое время. 13.03.1913.
18. Слонимская Ю. Впечатления сезона. Гастролы Эрнста Поссарта // Ежегодник императорских театров. 1913. Вып. 3. С. 63–75.
19. Смирнова Н. А. Воспоминания. М.: Всерос. театр. о-во, 1947. 440 с.
20. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 1. Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1988. 622 с.
21. Театральная критика Власа Дорошевича / сост., вступит. ст. и коммент. С. В. Букчина. Минск: Харвест, 2004. 863 с.

22. Хроника // Новости сезона. 26.11.1896.
23. Хроника // Петербургский листок. 12.12.1896.
24. Хроника // Театр и жизнь. 1885. № 27.
25. Хроника. Петербург // Театрал. 1896. № 98–99. С. 104.
26. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 16. 1881–1902. М.: Наука, 1979. 624 с.
27. Юрьев С. А. Л. Барнай // Театр и жизнь. 1885. № 29.
28. Юрьев С. А. Л. Барнай // Театр и жизнь. 1885. № 46–48.
29. Юрьев С. А. Л. Барнай // Театр и жизнь. 1885. № 55–58.
30. Юрьев Ю. М. Записки: в 2 т. Т. 1. Л.; М.: Искусство, 1963. 659 с.
31. Barnay L. Erinnerungen. Berlin: E. Fleischel, 1903. 378 S.
32. Berlin — Theater der Jahrhundertwende: Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik (1889–1914) / Norbert Jaron, Renate Möhrmann, Hedwig Müller. Tübingen: Niemeyer, 1986. 814 S.
33. Martersteig M. Das deutsche Theater im XIX. Jahrhundert. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1904. 735 S.
34. Ihering H. Theaterstadt Berlin. Berlin: Henschel, 1948. 375 S.
35. Possart E. Erstrebtes und Erlebtes: Erinnerungen aus meiner Bühnentätigkeit. Berlin: Mittler, 1916. 326 S.

References

1. Amfiteatrov, A. V. (1906). *Kontury [Contours]*. Sankt-Peterburg: Obshchestvennaia pol'za (in Russian).
2. Barnaj, L. (1905). Otryvki vospominanii [Fragments of memories]. *Biblioteka teatra i iskusstva [Library of Theater and Art]*, 2, 35–44 (in Russian).
3. Beskin, Je. (1924). Liudvig Barnai [Ludwig Barnay]. *Novyj zritel' [New spectator]*, 7, 1–2 (in Russian).
4. *V pamiat' Sviashchennogo Koronovaniia Ikh Imperatorskikh Velichestv Gosudaria Imperatora Nikolaia Aleksandrovicha i Gosudaryni Imperatritsy Aleksandry Fedorovny 14 maia 1896 g.* (1896) [In memory of the Sacred Coronation of Their Imperial Majesties, the Sovereign Emperor Nicholas Alexandrovich and the Empress Alexandra Feodorovna on May 14, 1896]. Sankt-Peterburg: Tipografija S. Dobrodeeva (in Russian).
5. Vasil'ev, S. (1896). *Teatral'naia khronika: Sezon 1895–1896 gg.* [Theatrical chronicle: The Season of 1895–1896]. Moskva: S. Rassohin (in Russian).
6. Veselovskij, A. (1891). A. Possart v Moskve [Possart in Moscow]. *Artist [Actor]*, 14, 124–128 (in Russian).
7. Gidoni, A. (1911). Iosif Kaints [Josef Kainz]. *Ezhegodnik imperatorskikh teatrov [Yearbook of Imperial Theaters]*, 1, 86–95 (in Russian).
8. Zlobodnevnik. Zloby dnja (1896). [Topical issue. Grudges of the day]. *Razvlechenie [Entertainment]*, 47, 4 (in Russian).
9. Bojadzhiev, G. N., Obrazcova, A. G. & Jakubovskij, A. A. (Eds.). (1984). *Istoriia zarubezhnogo teatra. Ch. 2. Teatr Zapadnoi Evropy XIX – nachala XX v. (1789–1917)* [History of foreign theater. Part 2. Theater of Western Europe of the XIX – early XX century (1789–1917)]. Moskva: Prosveshchenie (in Russian).
10. Komissarzhevskij, F. (1911). Obrazovannyj aktjor [An educated actor]. *Studiia [Studio]*, 37, 3–6 (in Russian).

11. Kugel', A. R. (1929). *Profili teatra* [*Profiles of the theater*]. Moskva: Teakino-pechat' (in Russian).
12. L. Barnaj v roli "Otello" [L. Barnaj as "Othello"] (1885). *Teatr i zhizn'* [*Theater and Life*], 37 (in Russian).
13. Ljuter, A. (1912). Ugasaiushhee solntse (Proshhal'nye gastroli E. Possarta) [The fading Sun (E. Possart's Farewell Tour)]. *Studiia* [*Studio*], 38–39, 14 (in Russian).
14. Makarova, G. V. (1992). *Teatral'noe iskusstvo Germanii na rubezhe XIX–XX vv.: natsional'nyi stil' i formirovanie rezhissury* [*Theatrical art of Germany at the turn of the XIX–XX centuries: national style and the formation of directing*]. Moskva: Nauka (in Russian).
15. Ogorodnikova, O. A. (2007). Georg Paradiz — provodnik nemetskoj teatral'noi kul'tury [Georg Paradiz — conductor of German theatrical culture]. In A. A. German (Scien. Ed.). *Rossiiskoe gosudarstvo, obshchestvo i etnicheskie nemtsy: osnovnye etapy i kharakter vzaimootnoshenii (XVIII–XXI vv.): materialy XI Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, Moscow, 1–3 noiabria 2006 g.* [*The Russian state, society and ethnic Germans: the main stages and nature of relations (XVIII–XXI centuries): Materials of the XI International Scientific Conference, Moscow, 2006, November 1–3*] (pp. 50–59). Moskva: MSNK-press (in Russian).
16. Ogorodnikova, O. A. (2020). Nemetskij tragik Ljudvig Barnai v Rossii (posledniaia tret' XIX veka) [German tragedian Ludwig Barnaj in Russia (the last third of the XIX century)]. In L. G. Vikulova (Ed.). *Dialog kul'tur. Kul'tura dialoga: ot konflikta k vzaimoponimaniuu: materialy Vtoroi Mezhdunarodnoi konferentsii, Moskva, 21–25 apreliia 2020 g. / Departament obrazovaniia i nauki goroda Moskvyy, Moskovskii gorodskoi pedagogicheskii universitet* [*Dialogue of cultures. The culture of dialogue: from conflict to mutual understanding: Materials of the Second International Conference, Moscow, 2020, April 21–25*] (pp. 59–65). Moskva: Iazyki Narodov Mira (in Russian).
17. Possart v melodrame [Possart in melodrama] (1913). *Novoe vremja* [*New Time*], March 13 (in Russian).
18. Slonimskaja, Iu. (1913). Vpechatleniia sezona. Gastroli Ernsta Possarta [Impressions of the season. Ernst Possart's tours]. *Ezhegodnik imperatorskikh teatrov* [*Yearbook of Imperial Theaters*], 3, 63–75 (in Russian).
19. Smirnova, N. A. (1947). *Vospominaniia* [*Memoirs*]. Moskva: Vserossiiskoe teatral'noe obshchestvo (in Russian).
20. Stanislavskij, K. S. (1988). Moia zhizn' v iskusstve [My life in art]. In *Sobranie sochinenii: v 9 t.* [*Collected works: in 9 volumes*] (Vol. 1). Moskva: Iskusstvo (in Russian).
21. Bukchin, S. V. [Ed.] (2004). *Teatral'naia kritika Vlasy Doroshevicha* [*Theater criticism of Vlas Doroshevich*]. Minsk: Harvest (in Russian).
22. Khronika [Chronicle] (1896). *Novosti sezona* [*News of the season*]. 26th November (in Russian).
23. Khronika [Chronicle] (1896). *Peterburgskii listok* [*Petersburg leaflet*]. 12th December (in Russian).
24. Khronika [Chronicle] (1885). *Teatr i zhizn'* [*Theater and life*], 27 (in Russian).
25. Khronika. Peterburg [Chronicle. Petersburg] (1896). *Teatral'* [*Theater*], 98–99, 104 (in Russian).

26. Chekhov, A. P. (1979). *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 30 t.* [The complete collection of works and letters: in 30 volumes] (Vol. 16. 1881–1902). Moskva: Nauka (in Russian).
27. Jur'ev, S. A. (1885). L. Barnaj [L. Barnay]. *Teatr i zhizn'* [Theater and life], 29 (in Russian).
28. Jur'ev, S. A. (1885). L. Barnaj [L. Barnay]. *Teatr i zhizn'* [Theater and life], 46–48 (in Russian).
29. Jur'ev, S. A. (1885). L. Barnaj [L. Barnay]. *Teatr i zhizn'* [Theater and life], 55–58 (in Russian).
30. Jur'ev, Ju. M. (1963). *Zapiski: v 2 t.* [Notes: in 2 volumes] (Vol. 1). Moskva: Iskusstvo (in Russian).
31. Barnay, L. (1903). *Erinnerungen.* Berlin: E. Fleische (in German).
32. Jaron, N., Möhrmann R., & Müller H. (1986). *Berlin — Theater der Jahrhundertwende: Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik (1889–1914).* Tübingen: Niemeyer (in German).
33. Martersteig, M. (1904). *Das deutsche Theater im XIX.* Leipzig: Breitkopf and Härtel (in German).
34. Ihering, H. (1948). *Theaterstadt Berlin.* Berlin: Henschel (in German).
35. Possart, E. (1916). *Erstrebtes und Erlebtes: Erinnerungen aus meiner Bühnentätigkeit.* Berlin: Mittler (in German).