

**Научная статья**

УДК 930.85

DOI: 10.24412/2076-9105-2025-258-49-71

**Огородникова Ольга Александровна**

кандидат исторических наук, доцент

Московский городской педагогический университет

Москва, Россия

ogorodnikovaoa@mgpu.ru; ORCID: 0000-0002-0604-670X

**ГЕТЕВСКИЙ «ФАУСТ» В СВЕТЕ РАМПЫ  
РУССКОЙ ДРАМАТИЧЕСКОЙ СЦЕНЫ  
(XIX – НАЧАЛО XX в.)**

**Аннотация.** Статья посвящена отечественной сценической истории величайшего произведения мировой драматургии, наиболее значительного и известного литературного и философского шедевра Иоганна Вольфганга фон Гете — трагедии «Фауст», утверждавшейся на театральных подмостках уже на исходе 1820-х гг., однако увидевшей свет рампы лишь во второй половине XIX в., завоевавшей прочные позиции в репертуаре в начале XX столетия.

В соответствии с указанными событиями театральной биографии пьесы, с позиции историка, при привлечении неопубликованных официальных документов и материалов периодической печати представлен ее путь на русской драматической сцене — императорской и частной.

Проанализированы как условия, благоприятствовавшие «укоренению» «Фауста» в театральной эстетике и практике, так и препятствия на этом пути, цензурного и творческого характера в том числе.

Рассмотрены проекты художественных воплощений драматической поэмы, неудавшиеся и осуществленные в театральном пространстве российских столиц; прослежена их критическая рецепция.

На основе представленной ретроспективы постановок, эволюционировавших от опереточной пародии Александринского театра и вольных трактовок Малого до интеллектуальных режиссерских опытов П. П. Гнедича и созданной «под знаком философии» сценической интерпретации Ф. Ф. Комиссаржевского, выявлены этапы освоения гетевской трагедии отечественным драматическим театром.

**Ключевые слова:** И. В. фон Гете, трагедия «Фауст», немецкая драматургия, русская сцена, Малый театр, Александринский театр, П. П. Гнедич, Ф. Ф. Комиссаржевский, частная антреприза, репертуар, постановка.

**Для цитирования:** Огородникова О. А. Гетевский «Фауст» в свете рампы русской драматической сцены (XIX – начало XX в.) // Вестник МГПУ. Серия «Исторические науки». 2025. № 2 (58). С. 49–71. <https://www.doi.org/10.24412/2076-9105-2025-258-49-71>

**Original article**

UDC 930.85

DOI: 10.24412/2076-9105-2025-258-49-71

**Ogorodnikova Olga A.**

Candidate of Historical Sciences, Associate Professor

Moscow City University

Moscow, Russia

ogorodnikovaoa@mgpu.ru; ORCID: 0000-0002-0604-670X

**GOETHE'S "FAUST" IN THE LIGHT  
OF THE RUSSIAN DRAMA STAGE  
(19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> centuries)**

**Abstract.** The article is devoted to the Russian stage history of the greatest work of world drama, the most significant and famous literary and philosophical masterpiece of Johann Wolfgang von Goethe — the tragedy “Faust”, which was established on the stage since the 1820s, but saw the light of day only in the second half of the 19<sup>th</sup> century, having won a strong position in the repertoire at the beginning of the 20<sup>th</sup> century.

In accordance with the indicated events of the theatrical biography of the play, from the position of a historian, with the involvement of unpublished official documents and materials of the periodical press, its path on the domestic dramatic stage — imperial and private — is presented.

The conditions that favored the “rooting” of “Faust” in theatrical aesthetics and practice are analyzed, as well as the obstacles on this path, including censorship and creative ones. The projects of artistic embodiments of the dramatic poem are considered — both unsuccessful and realized in the theatrical space of Russian capitals; their critical reception is traced.

Based on the presented retrospective of productions that evolved from the operetta parody of the Alexandrinsky Theatre and free interpretations of the Maly, to the intellectual directorial experiments of P. P. Gnedich and the stage interpretation of F. F. Komissarzhevsky created “under the sign of philosophy”, the main stages of the assimilation of Goethe’s tragedy by the Russian drama theatre are identified.

**Keywords:** J. V. von Goethe, the tragedy “Faust”, German drama, Russian stage, Maly Theatre, Alexandrinsky Theatre, P. P. Gnedich, F. F. Komissarzhevsky, private enterprise, repertoire, production.

**For citation:** Ogorodnikova O. A. Goethe’s “Faust” in the light of the Russian drama stage (19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> centuries) // MCU Journal of Historical Studies. 2025. № 2 (58). P. 49–71. <https://www.doi.org/10.24412/2076-9105-2025-258-49-71>

«Все думали... что Фауст будет убит сценою, — и ошиблись».

*И. В. Киреевский*<sup>1</sup>

**В**ведение. Русский «Фауст», уверенно расположившийся в центре проблемного поля отечественной гетеаны, корнями уходящей в 1780-е гг., в настоящее время представлен обширным массивом научной литературы. Судьба трагедии неоднократно являлась предметом общих и специальных исследований, при этом исторически сложилось, что лидирующее положение в разработке неисчерпаемой и многогранной фаустианской темы занимают филологические науки. Несравнимо менее значителен по объему сегмент исследований, посвященных утверждению произведения Гете на отечественных театральных подмостках, однако авторы большинства работ, преимущественно театроведческих и музыковедческих, акцентируют свое внимание на сценической истории оперных и балетных версий «Фауста», не рассматривая драматические<sup>2</sup>.

Ретроспектива постановок трагедии, осуществленных русским драматическим театром, была намечена авторским коллективом гетевского тома археографической историко-литературной серии «Литературного наследства», приуроченного к столетию со дня смерти поэта<sup>3</sup>. Особого внимания в контексте настоящего исследования заслуживают статьи библиографов и литературоведов Н. Волкова, С. Рейсера и А. Федорова, проследивших основные направления репертуарного движения пьесы, проанализировавших фрагменты ее «цензурного» прошлого<sup>4</sup>. Значительным вкладом советских исследователей было введение в научный оборот уникальных, ранее не публиковавшихся документов.

Несмотря на успехи в разработке некоторых аспектов темы, история «Фауста» в интерпретациях отечественной драматической сцены не являлась до настоящего времени предметом специального исследования, однако отдельные ее эпизоды освещались как в обобщающих трудах по истории национального театра<sup>5</sup>,

<sup>1</sup> *Киреевский И. В.* Фауст, трагедия, соч. Гете. Перевод первой и изложение второй части М. Вронченко. 1844 г. В привил. тип. Фишера. С.-Петербург // Полное собрание сочинений И. В. Киреевского: в 2 т. Т. 2. М., 1911. С. 128.

<sup>2</sup> См., например: Гете и музыка: сб. статей к 250-летию со дня рождения поэта / отв. ред. А. В. Гусева. СПб., 2004; *Тихонова О. В.* Литература и музыка: «Фауст» Гете в музыкальной культуре XIX века // Литература в диалоге культур: материалы международной научной конференции. Т. 10. Ростов-на-Дону, 2013. С. 223–230; *Ковалевская Т. В.* «Фауст» Ш. Гуно и художественные принципы Достоевского // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 2 (14). С. 89–115.

<sup>3</sup> Литературное наследство [И. В. Гете]. Т. 4–6. М., 1932.

<sup>4</sup> *Волков Н.* Гете в русском театре // Литературное наследство [И. В. Гете]. Т. 4–6. М., 1932. С. 909–914; *Рейсер С., Федоров А.* Гете в русской цензуре // Там же. С. 915–934; *Рейсер С.* Запрещенные переводы из Гете // Там же. С. 915–917.

<sup>5</sup> См., например: История русского драматического театра: в 7 т. М., 1977–1987. Т. 5: 1862–1881. М., 1980; Т. 6: 1882–1897. М., 1982; Т. 7: 1898–1917. М., 1987; *Петровская И. Ф.* Театр и зритель российских столиц: 1895–1917. Л., 1990.

так и в публикациях, посвященных художественным коллективам<sup>6</sup>, ведущим жанрам и направлениям эстетических поисков<sup>7</sup>, творческой биографии деятелей искусства, благодаря которым трагедия получила свое визуальное воплощение<sup>8</sup>.

Научная актуальность, а также недостаточная освещенность в научной литературе рассматриваемой темы предопределили цель исследования — проанализировать историю трагедии И. В. фон Гете «Фауст» и выявить этапы ее эволюции на отечественной драматической сцене в хронологических границах XIX – начала XX в.

**Ход и результаты исследования.** Сценическая история «Фауста» в России не менее сложна, чем судьбы подавляющего большинства произведений мировой классики, однако в отличие от многих бессмертное творение поэта и мыслителя «укоренялось» на отечественной почве поэтапно и в разных жанровых направлениях, пройдя путь от опереточной инсценировки до драматического спектакля; от французской переделки к более точному переводу подлинника; от пародии и карикатуры к попытке глубокой философской интерпретации.

Гетевскому репертуару, широко представленному немецкими императорскими труппами, в русском театре рассматриваемого периода была отведена довольно скромная роль: свои сценические версии на родном для подавляющей массы публики языке получили лишь две трагедии, при этом, в отличие от исторической драмы «Эгмонт», находившейся большую часть XIX в. под прессом цензурного veto, «Фауст» — «полу-роман, полу-трагедия, полу-философская диссертация, полу-волшебная сказка, полу-аллегория, полу-правда, полу-мысль, полу-мечта, полу-музыка, но всего менее театральное зрелище» — в соответствии с поэтическим, но при этом точным определением И. В. Киреевского<sup>9</sup> был беспрепятственно одобрен к представлению уже в первой половине столетия — в 1834, 1837, 1839 и 1847 гг.<sup>10</sup>

Однако важно уточнить, что речь шла о пьесе «в том виде, как она играна на Дрезденской, Дармштадтской и других Германских сценах»<sup>11</sup>, т. е. исключительно о первой, романтической части «Фауста» (впервые опубликована

<sup>6</sup> См., например: *Зограф Н. Г.* Малый театр второй половины XIX века. М., 1960; *Его же.* Малый театр в конце XIX – начале XX века. М., 1966.; *Мамчур Е. В.* Александринский театр в начале XX века: лица и идеи // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2015. № 2. С. 41–60.

<sup>7</sup> *Янковский М. О.* Оперетта: Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. Л.; М., 1937; *У истоков режиссуры: Очерки из истории русской режиссуры конца XIX – начала XX в.* Л., 1976; *Аллатова И.* Вечное во временном // Комиссаржевский Ф. Ф. Я и театр: Мемуары, дневники, письма. М., 1999. С. 7–57.

<sup>8</sup> См., например: *Гоян Г. И.* Гликерия Федотова: Жизнь и творчество великой русской артистки. Л., 1940; *Дурылин С. Н.* Мария Николаевна Ермолова. 1853–1928: очерк жизни и творчества. М., 1953; *Майданова М. Н.* Петр Петрович Гнедич // Сюжеты Александринской сцены. СПб., 2018. Т. 2: Актеры. Режиссеры. С. 348–368.

<sup>9</sup> *Киреевский И. В.* Указ. соч. С. 128.

<sup>10</sup> Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 780. Оп. 1. Ед. хр. 37. Л. 256.

<sup>11</sup> Там же.

в 1808 г.). Дозволенная к исполнению с исключениями, но в целом «беспроблемная» с точки зрения цензуры трагедия Маргариты, наивной и любящей бюргерской девушки, «вытекающая из чисто человеческих страстей и производящая такое же чисто человеческое подавляюще тяжелое действие»<sup>12</sup>, содержащая все элементы соответствующего жанра, к тому же считалась наиболее сценичной, что подтверждал мировой художественный опыт как оперных, так и драматических трупп: задолго до российской премьеры первая часть произведения Гете завоевала прочные позиции не только в репертуаре театров Германии, но и ряда европейских стран.

Вторая часть «Фауста» (1832), заключающая в себе многолетний философский труд драматурга, который «по содержанию и объему своим составляет вполне самостоятельное сочинение», не рассматривалась цензорами в качестве пригодной «к представлению перед всякой публикой»<sup>13</sup>. Кроме того, «трагедия мысли», как известно, не изобилует драматическим действием и «все попытки инсценировать ее полностью»<sup>14</sup> долгое время оставались безуспешными»<sup>15</sup>.

Отечественная сценическая история «Фауста» началась в немецких театрах российских столиц. Репертуарная пьеса, исполнявшаяся на языке оригинала, в переложении, подготовленном для постановки Дрезденского придворного театра (1829) его литературным консультантом, писателем и драматургом Л. Тиком<sup>16</sup>, на протяжении десятилетий пользовалась успехом у многотысячной аудитории немецких общин Петербурга и Москвы.

Гетевская поэма, несомненно, привлекала внимание и русского драматического театра, однако не могла быть визуализирована на сцене даже в том объеме, который был дозволен цензурой к представлению, в силу вполне объективных причин: отсутствовал более-менее полный художественный перевод, удовлетворявший театральным требованиям. В предлагаемых обстоятельствах деятели отечественной культуры предпринимали попытки воплотить пьесу в иностранных переделках, однако и они не увенчались успехом. Так, например, еще в 1829 г. цензурой была одобрена драма в трех действиях, скрывавшаяся под названием «Фауст», которую «какой-то француз вознамерился вывести на сцену». Несмотря на талантливый перевод П. И. Юркевича, этот драматический этюд, представлявший собой, по мнению цензора (и филолога) Е. И. Ольдекопа, «уродливую карикатуру» на «прекрасное стихотворение»<sup>17</sup>, вероятно, в виду отмеченной его особенности так и не был поставлен.

Всплеск интереса отечественного театра к трагедии, ранее известной на русском языке лишь в качестве культового для многих интеллектуалов

<sup>12</sup> С.-Петербург. Русская драма // Ежегодник императорских театров. Сезон 1901/1902 гг. С. 85.

<sup>13</sup> Рейсер С. Указ. соч. С. 917–918.

<sup>14</sup> Вторая часть «Фауста» была представлена режиссером М. Рейнхардтом на сцене Немецкого театра (Deutsches Theater) 2 февраля, по другим данным — 15 марта 1911 г.

<sup>15</sup> С.-Петербург. Русская драма... С. 85.

<sup>16</sup> РГИА. Ф. 780. Оп. 1. Ед. хр. 37. Л. 256.

<sup>17</sup> Там же. Ед. хр. 4. Л. 220.

литературного и философского сочинения, пришелся на середину 50-х – 70-е гг. XIX в. С 1854 г. не покидал репертуар столичных императорских трупп балет «Фауст», созданный петербургским балетмейстером и хореографом Ж. Перро<sup>18</sup>. В 1866 г. в Большом театре в Москве впервые была осуществлена постановка одноименной оперы крупнейшего представителя французской музыкальной культуры Ш. Гуно<sup>19</sup>. В 1869 г. состоялись сразу несколько несопоставимых по своему художественному значению петербургских премьер: новая редакция «Фауста» Гуно в Мариинском театре и опера-буфф «Маленький Фауст» (Le petit Faust; в русском переводе — «Фауст наизнанку») соотечественника композитора, одного из основоположников легкого жанра Ф. Эрве (Ф. Ронже), увидевших свет рампы практически одновременно на двух казенных сценах: французской — в Михайловском театре и русской — в Александринском. Опера Гуно и оперетта Эрве, поставленные в первом случае по сюжету трагедии Гете и по ее мотивам — во втором, лишь наметили «перспективы» «Фауста» в русском театре.

Дальнейшее развитие фаустианской темы вполне закономерно происходило не столько в традициях большой оперы, сколько в опереточном формате, на долгие годы задавшем легковесный тон и заложившем «порочные» традиции толкования произведения на отечественной драматической сцене.

Завоевывавшая европейские театральные подмостки мода на французскую оперетту, во второй половине 1860-х гг. охватившая и Россию, с воодушевлением и без колебаний была воспринята драматическим театром, где в течение нескольких прошедших десятилетий процветал водевиль. Режиссеры и артисты, как заметил историк жанра М. О. Янковский, усмотрели в современном театральном веянии «модернизированный водевиль, или «водевиль новой формации»<sup>20</sup>; публику же привлекали его комедийность и развлекательность, однако оставляли в недоумении пародийность и специфический французский юмор. Музыкальное творение Эрве, представляющее собой «крайнее выражение пародийного жанра в оперетте»<sup>21</sup> в отношении большой оперы, в частности «Фауста» Ш. Гуно и, разумеется, ее литературного первоисточника, стало наглядной тому иллюстрацией.

Репертуарная новинка, впервые исполненная на французском языке в увеселительном заведении И. И. Излера в пригороде Петербурга, обратила на себя внимание Дирекции императорских театров, которая «вероятно, увлеклась успехом оперетки в Париже, где она выдержала 100 представлений»<sup>22</sup>,

<sup>18</sup> Балет «Фауст» был поставлен по мотивам средневековой легенды на музыку Дж. Паниццы и Ц. Пуни.

<sup>19</sup> Опера «Фауст» Ш. Гуно была впервые исполнена в России императорской итальянской труппой в 1863 г.

<sup>20</sup> Янковский М. О. Оперетта: Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. Л.; М., 1937. С. 225.

<sup>21</sup> Там же. С. 232.

<sup>22</sup> Суворин А. С. Театральные очерки. (1866–1876 гг.). СПб., 1914. С. 305.

и рискнула поставить ее сразу в двух версиях — оригинальной и русскоязычной.

Александринская премьера «Фауста наизнанку», переведенного по оперному либретто и эффектно переименованного поэтом и критиком В. С. Курочкиным<sup>23</sup>, в постановке «заполнившего опереттой весь репертуар»<sup>24</sup> руководимой им сцены режиссера А. А. Яблочкина состоялась 17 октября 1869 г. Пьеса в 3 действиях и 4 картинах, тщательно разыгранная и роскошно обставленная, исполненная корифеями петербургской труппы<sup>25</sup> во главе со «звездой первой величины» В. А. Лядовой «согласнее, чем на Михайловской сцене», по свидетельству А. С. Суворина (на данном жизненном этапе — петербургского театрального рецензента и фельетониста), имела однако «посредственный успех»<sup>26</sup>, очевидно вполне заслуженный, учитывая ее скандальную известность.

Представшие на сцене бессмертные герои Гете, брошенные «невежественною рукою» Эрве «в непроходимый омут пошлости и глупости», заметно преобразились: «умный, благородный философ Фауст» вышел «достойным плевка фатом», а «целомудренная, поэтическая и любящая Гретхен — продажною кокоткою»<sup>27</sup>, что не могло не возмутить просвещенных столичных театралов, оскорбленных в своих лучших эстетических чувствах.

Критики, в свою очередь, усмотрели в ожившей карикатуре грубое и циничное отношение к произведению из золотого фонда мировой драматургии, неприемлемое для российской столицы и недостойное императорского театра. «Можно пародировать все, можно смеяться на до всем (так в источнике. — *О. О.*), — приходил к выводу рецензент «Нового времени», выражая общее негодование, — но смех не должен переходить в бесцветный шарж, в зубоскальство, потому что, если от величия до смеха — один шаг, то от смеха до глупости — пол-шага»<sup>28</sup>.

Тем не менее издевательская пародия задержалась на Александринских подмостках до 1872 г., где была представлена в общей сложности 17 раз и в целом, стоит заметить, пользовалась популярностью у значительной части театральной аудитории, не имеющей возможности отличить подделку от оригинала, чьи репертуарные предпочтения исчерпывались пьесами развлекательного характера.

Значительно дольше оставался на сцене «Фауст наизнанку» в исполнении опереточных трупп летних и городских театров российской провинции: так, в 1882 г. пьесу еще играли в Астрахани; в 1894 г. — в Житомире; в 1905 г. —

<sup>23</sup> В. С. Курочкин перевел французское либретто Г. Кремье и А. Жема, ранее использованное при постановке оперы «Фауст» Ш. Гуно.

<sup>24</sup> Янковский М. О. Указ. соч. С. 232.

<sup>25</sup> Кроме упомянутой артистки В. А. Лядовой, в основных ролях были заняты Н. Ф. Сазонов, М. П. Лелева, И. И. Монахов и др.

<sup>26</sup> Суворин А. С. Указ. соч. С. 309.

<sup>27</sup> Некто [И. Ф. Василевский]. Арабески общественной жизни // Новое время. 1869. № 204.

<sup>28</sup> Там же.

в Иркутске и во многих других городах империи, что, безусловно, свидетельствовало о ее востребованности, однако далеко не у всех поклонников сцены. На «пошлость» оперетки в интерпретации провинциальных «балаганов» обратила внимание даже чеховская Оленька из рассказа «Душечка», в бытность супругой антрепренера Кукина презиравшая публику «за равнодушие к искусству и за невежество»<sup>29</sup>.

Примечательно, что в Германии «Маленькому Фаусту» путь на сцену был заказан, а в репертуаре немецкой императорской труппы в России одиозная оперетта так и не появилась.

Следующий этап эволюции «Фауста» в отечественных сценических реалиях связан с попытками создания драматических спектаклей, дважды за короткий срок предпринятых московским Малым театром в конце 1870-х гг.

Первая из них увенчалась постановкой трагедии в переводе М. П. Вронченко<sup>30</sup>, премьера которой состоялась 14 ноября 1877 г. в бенефис артистки Н. С. Васильевой.

Поэтический перевод «Фауста» — многолетний литературный труд Вронченко, профессионального военного и ученого-геодезиста, увлекавшегося сочинительством и переводческой деятельностью, к слову одного из лучших русских интерпретаторов У. Шекспира, вышел в свет в 1844 г. Представив в полном объеме первую часть сочинения Гете, его толкователь «почел за нужное» прибавить и прозаическое «Изложение» второй части, ранее известной лишь во фрагментах, поскольку без нее, как справедливо полагал автор, у «до сужего читателя» не сложилось бы полного представления о главном произведении выдающегося деятеля немецкой культуры.

Интерпретируя «Фауста», Вронченко, по собственному признанию, в первую очередь обращал внимание на точность истолкования подлинника и лишь затем «на связность и последовательность речи»; таким образом, «забота о гладкости стихов, была делом не главным, а последним»<sup>31</sup>. Однако вопреки уверениям переводчик, как и его предшественник Э. И. Губер<sup>32</sup>, внес в авторский текст немалую долю корректив, особенно «потрудившись» над строками, в которых, на его взгляд, можно было усмотреть политический и религиозный подтекст, на что в конце 1930-х гг., вслед за литературоведами XIX в., обратил внимание академик В. М. Жирмунский<sup>33</sup>.

Однако более значительный урон «Фаусту» в переводе Вронченко был нанесен драматической цензурой. В 1865 г. Совет главного управления по делам

<sup>29</sup> Чехов А. П. Душечка // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 10. [Рассказы, повести], 1898–1903. М., 1977. С. 102–113.

<sup>30</sup> Фауст, трагедия. Сочинение Гете. Перевод первой и изложение второй части М. Вронченко. СПб., 1844. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Фауст\\_\(Гете;\\_Вронченко\)/ДО](https://ru.wikisource.org/wiki/Фауст_(Гете;_Вронченко)/ДО) (дата обращения: 21.02.2025).

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> Перевод Э. И. Губера был впервые опубликован в 1838 г.

<sup>33</sup> Жирмунский В. Гете в русской литературе. Л., 1937. С. 627; 630–631.

печати пришел к заключению, что «Пролог», «в котором действия происходят на небе», как и «некоторые места» трагедии, между прочим допущенные к публикации в литературных изданиях, «неудобны к представлению на нашей сцене, а потому должны подлежать исключению»<sup>34</sup>. Так, под запретом оказались «хор ангелов, жен и учеников», «разговор Фауста с Маргаритой о религии», сцены молитвы перед образом Божьей матери и «раскаяния Маргариты в соборе, в присутствии злого Духа»<sup>35</sup>, фрагменты из «Вальпургиевой ночи»<sup>36</sup>, что, однако, было предсказуемо, поскольку «исключения, сделанные в подлиннике (в сценическом его варианте. — *О. О.*), перенесены и в русский перевод»<sup>37</sup>. Аналогичному купированию, заметим, был подвергнут перевод первой части поэмы Н. П. Грекова (1844; 1859), как и сцены «Из Фауста» Д. Н. Кафтырева (1864), рассматривавшиеся в том же году в качестве пригодных для театра<sup>38</sup>.

В целом лишенный лиризма, несколько тяжеловатый, но добросовестный и наиболее полный на тот момент перевод «Фауста» заслужил положительные отзывы литературных рецензентов<sup>39</sup>, чего нельзя сказать о спектакле, имевшем мало общего как с гетевской поэмой, так и с ее интерпретацией Вронченко.

Самая краткая в истории отечественного театра вариация трагедии, включавшая пять вырванных из контекста сцен<sup>40</sup>, уложенных в 340 строк текста режиссерского экземпляра, исполнялась не более 40 минут<sup>41</sup>. Этот, по меткому определению историка литературы С. Волкова, «сценический курьез»<sup>42</sup>, претендовавший называться «Фаустом», несмотря на блестящий артистический состав — М. Н. Ермолову (Маргарита), А. П. Ленского (Фауст), Н. Е. Вильде (Мефистофель), Н. М. Медведеву (Марта) и др., — был воспринят публикой и критикой как очередная пародия, не заслуживающая прочного положения в репертуаре, покинувшая его после трех представлений<sup>43</sup>.

Следующая, «улучшенная и дополненная» версия трагедии, выпущенная на сцену под названием «Фауст и Маргарита», впервые была представлена публике 19 марта 1878 г. по случаю бенефиса Г. Н. Федотовой.

В основу постановки был положен литературный опыт И. Н. Павлова, преподавателя словесности, писателя, редактора, критика, талантливого переводчика и не особенно удачливого издателя, включавший лишь оба «Пролога»

<sup>34</sup> РГИА. Ф. 776. Оп. 2. Ед. хр. 1. Л. 206.

<sup>35</sup> Там же. Л. 29–30.

<sup>36</sup> Там же.

<sup>37</sup> Там же. Ф. 780. Оп. 1. Ед. хр. 41. Л. 121.

<sup>38</sup> Там же. Ф. 776. Оп. 26. Ед. хр. 1. Л. 29–30; 33.

<sup>39</sup> *Жирмунский В.* Указ. соч. С. 632.

<sup>40</sup> Постановка Малого театра 1877 г. включала следующие сцены: 1) «Маргарита радуется найденной ею шкатулке с драгоценностями»; 2) «Мефистофель стоваривается о свидании»; 3) «Сад Марты»; 4) «Смерть Валентина»; 5) «Тюрьма».

<sup>41</sup> *Волков Н.* Гете в русском театре // Литературное наследство [И. В. Гете]. Т. 4–6. М., 1932. С. 911.

<sup>42</sup> Там же.

<sup>43</sup> Представления «Фауста» в Малом театре состоялись 14, 16 и 17 ноября 1877 г.

и первые 15 сцен «Фауста», в разные годы опубликованные в «Русском вестнике», объединенные в отдельном издании, увидевшем свет в 1875 г.<sup>44</sup> Павлов считал своим долгом максимально корректно подходить к истолкованию великого творения, под чем, прежде всего, понимал точное воспроизведение текста подлинника: «В этом переводе, не найдут многого, — признавался его автор в предисловии. — <...> Я не сумел... сказать все, что сказал Гете, но не позволил себе говорить больше, нежели он»<sup>45</sup>.

Пьеса, поставленная по отрывочному тексту трагедии, при этом воплощенная на сцене в более полном объеме, отличавшаяся тщательным внешним оформлением, сопровождавшаяся музыкой, уже не вызвала у зрителей ассоциаций с пародией на «Фауста». Однако драматическая композиция принципиально не изменилась: в центре внимания, как и ранее, находилась не философская, а любовная линия произведения, представленная в жанре мелодрамы.

Исполнителям главных ролей не всегда удавалась принятая за основу классическая трактовка гетевских образов. Так, бенефициантка в роли Маргариты вместо простодушной и искренней девушки, поглощенной своим чувством к Фаусту, создала неожиданный для критиков образ хитрой интриганки, которая «скорее жеманилась и заигрывала, чем боролась со своей страстью»<sup>46</sup>. Тем не менее в последних актах трагедии сошедшая с ума героиня Г. Н. Федотовой была вполне убедительна.

Многогранный и многомерный образ доктора Фауста в предложенной интерпретации предсказуемо оказался плоским, ограниченным лишь одной ипостасью его личности — любовника, отчего в значительной степени эта роль выдающегося А. П. Ленского не вызвала особого сочувствия критиков, как и крайне неуместный костюм, заимствованный из балета «Фауст».

Не дождался одобрения и Н. Е. Вильде, исполнивший Мефистофеля, которому не удалось донести до зрителей метафизический смысл существования насмешливого и циничного духа.

Таким образом, обе постановки Малого театра, в разной степени поверхностные, свидетельствовали о неготовности отечественной сцены, как, впрочем, и зрительного зала, проникнуться духом главного философского труда Гете, требующего серьезных интеллектуальных и эмоциональных усилий, даже применительно к тем сценическим истолкованиям, в которых «Фауст» оказался доступен.

В созвучии со стремительно менявшейся театральной действительностью конца XIX – начала XX в. открылась следующая страница в истории русского «Фауста», украсившего собой репертуар частных сцен<sup>47</sup>, не скованных положениями

<sup>44</sup> Кроме того, в № 14 журнала «Кругозор» за 1880 г. был опубликован фрагмент «Посвящение Фауста».

<sup>45</sup> Фауст: Трагедия Гете, Два пролога и первые 15 сцен / пер. [с предисл.] И. Павлов. М., 1875. С. 1.

<sup>46</sup> Цит. по: *Зограф Н. Г.* Указ. соч. С. 388.

<sup>47</sup> Частные сцены получили право на существование после отмены в 1882 г. монополии императорских театров на устройство театральных зрелищ в российских столицах.

и инструкциями, а потому более свободных в творческом отношении, нередко создававших оригинальные спектакли и успешно обновлявших традиционные подходы в искусстве.

К их числу принадлежал Литературно-артистический кружок (Суворинский, или Малый театр), первая (1895) и самая долговременная антреприза Петербурга, единственный раз представившая «Фауста» 14 февраля 1897 г. на сцене Панаевского театра в бенефис артиста-трагика Г. Г. Ге.

Репертуарные новинки антрепризы первых сезонов, включая лучшие классические и современные произведения европейской драматургии, поставленные в соответствии с последними достижениями режиссуры, щедро и с размахом обставленные (чем кардинально отличались от императорских подмостков), являлись зачастую, как справедливо заметила известный историк и источниковед отечественной сцены И. Ф. Петровская, «событием не только театральной жизни, но и общественной в более широком смысле»<sup>48</sup>.

Однако трагедия немецкого классика стала не только исключением среди модных премьер Литературно-артистического кружка, но и дополнила собой краткий перечень творческих неудач руководившего художественной частью и заведующего труппой П. П. Гнедича<sup>49</sup> — режиссера, прозаика и драматурга, переводчика, редактора и издателя, критика и историка искусств, художника и декоратора, который, по меткому определению А. Р. Кугеля, «вообще, был театралом, а быть театралом — значит, болеть всеми театральными болезнями зараз»<sup>50</sup>.

Амбициозные планы постановщика впервые представить сочинение Гете на русском языке целиком<sup>51</sup> не воплотились в реальность. Выпущенная на сцену «в изуродованном и изувеченном виде»<sup>52</sup>, со значительным количеством цензурных изъятий, включая традиционно не допускавшийся на сцену «Пролог на небесах», пьеса в четырех действиях и девяти картинах была далека и от заявленного объема. В действительности, как саркастически заметил ведущий «Театрального курьера» из «Петербургского листка», были исполнены «кусочки из трагедии “Фауст” в плохой сценической иллюстрации»<sup>53</sup>. Однако значительная часть публики, увлеченная оперой Ш. Гуно, пребывала в полной уверенности, что «либретто ее тождественно с драматической поэмой»<sup>54</sup>, что, конечно, было сильным преувеличением даже в отношении предложенной театральной версии.

<sup>48</sup> Петровская И. Ф. Указ. соч. С. 67.

<sup>49</sup> П. П. Гнедич в 1893–1895 гг. являлся председателем Литературно-артистического кружка, в 1895–1900 гг. — заведующим его художественной частью.

<sup>50</sup> А. К. [А. Р. Кугель]. П. П. Гнедич. (К 40-летию литературной деятельности) // Театр и искусство. 1917. № 7. С. 134.

<sup>51</sup> Гнедич П. П. Книга жизни: Воспоминания: 1855–1918. М., 2000. С. 260.

<sup>52</sup> Р-ий Н. [Н. А. Россковский]. Театральный курьер. Панаевский театр // Петербургский листок. 1897. № 45.

<sup>53</sup> Там же.

<sup>54</sup> А. П. Театральное эхо // Петербургская газета. 1897. № 45.

Возмутило критиков и то, что в угоду бенефицианту Мефистофель, заслонивший своей фигурой остальных действующих лиц, включая Фауста, роль которого была практически сведена на нет, как и обезличенную, лишившуюся по воле режиссера «полных поэзии монологов» Маргариту, выступал в качестве единственного центрального персонажа спектакля<sup>55</sup>.

Исполнение труппы отличалось небрежностью, чем напоминало одному из рецензентов провинциальный театр в худшем его проявлении<sup>56</sup>. Крайне негативное впечатление производила «неопытная... и невозможно плохая актриса» Новикова в образе Маргариты, «безжалостно убившая полный... великолепных оттенков характер»; немногим лучше был и немногословный Фауст — В. Ф. Эльский, не соответствовавший своей роли «по внешности, по неумению... читать стихи, по слабости... голоса»<sup>57</sup> и ряду других характеристик. «Поэтический дуэт» играл «вяло, монотонно, безжизненно»<sup>58</sup>.

На общем бесцветном фоне особенно рельефно выделялась фигура Мефистофеля, осовремененная, «тщательно отделанная и недурно воспроизведенная»<sup>59</sup> интеллигентным и ироничным Г. Г. Ге, в недавнем прошлом артиста провинциальной сцены, где он, кстати, впервые предстал в роли гетевского героя, впоследствии совершенствовавшего амплу злодея уже на александринских подмостках, получившего известность еще и в качестве драматурга.

Насмешливый и злорадствующий персонаж совсем не походил на «добродушного черта» в тривиальной трактовке оперных певцов. В полной гармонии с характером Мефистофеля был и внешний облик артиста, сумевшего оживить «сказочный» образ «с зачатками рогов», когтями и «последним остатком романтической чертовщины» — хвостом, напомнивший одноименную мраморную аллегория скульптора М. М. Антокольского<sup>60</sup>, с 1897 г. постоянно экспонировавшуюся в Эрмитаже. В одной из лучших ролей своего репертуара Ге, очевидно, был весьма колоритен и определенно имел у публики «выдающийся успех».

Тем не менее талантливая трактовка духа-искусителя и некоторые прекрасные декорации, как, например, «Кабинет Фауста» и «Тюрма» работы художника театра И. А. Суворова<sup>61</sup>, не спасли пьесу «в жалкой обстановке артистической, костюмной, декоративной»<sup>62</sup>, которая «так потеряла в целом», что рецензент «Театра и искусства» счел за лучшее «умолчать о великом произведении Гете»<sup>63</sup>, не имевшем к ней отношения.

<sup>55</sup> Р-ий Н. [Н. А. Россовский]. Указ. соч.

<sup>56</sup> N. «Фауст» // Театр и искусство. 1897. № 8. С. 149.

<sup>57</sup> Р-ий Н. [Н. А. Россовский]. Указ. соч.

<sup>58</sup> А. П. Указ. соч.

<sup>59</sup> N. «Фауст». С. 149.

<sup>60</sup> Там же.

<sup>61</sup> А. П. Указ. соч.

<sup>62</sup> Р-ий Н. [Н. А. Россовский]. Указ. соч.

<sup>63</sup> N. «Фауст». С. 149.

Нелицеприятная критика, задевшая профессиональное самолюбие режиссера, послужила стимулом к продолжению работы над спектаклем. Пьеса в 15 картинах<sup>64</sup> — второй фаустовский проект Гнедича, с 1901 г. управляющего труппой Александринского театра, впервые был представлен на прославленных подмостках 11 февраля 1902 г. и если не претендовал на новое слово в сценическом искусстве, то во всяком случае был более убедителен.

Заметим, что эстетические взгляды режиссера были «сознательно расплывчатые, эклектичны»<sup>65</sup>, лишены крайностей, он использовал в своей постановочной работе лучшее из мирового театрального опыта, но с осторожностью и выборочно. Важнейшую роль обладавший изысканным вкусом выпускник Академии художеств, к слову являвшийся в ряде случаев и автором декораций, отводил внешней стороне спектаклей — стильных, выдержанных в натуралистической манере, «с мотивами эстетского любования стариной»<sup>66</sup>. Тем не менее Гнедича едва ли можно причислить к театральным новаторам, но к способствовавшим утверждению «идеи режиссерского театра»<sup>67</sup> реформаторам сцены, точнее, всех руководимых им сцен, определенно.

В Александринском театре, ставшем мишенью для критики за неизбежный консерватизм и несоответствие духу времени, необходимость давно назревших преобразований в области постановочной культуры в целом и репертуарной политики в частности была для Гнедича очевидна. Во многом поэтому он спешил закрепить в творческих планах труппы, наряду с шекспировскими трагедиями, и гетевского «Фауста»<sup>68</sup>, истории воплощения которого посвятил отдельную главу своих воспоминаний.

На пути к реализации режиссерских замыслов выбор перевода, отвечавшего условиям современной сцены, стал первой и далеко не простой задачей, учитывая, что в начале XX в. в коллекции русских литературных версий первой части «Фауста» насчитывалось уже немало отличавшихся по своему художественному значению образцов, отчасти подвергнутых постановщиком тщательному анализу. Итогом литературоведческих изысканий стало решение в пользу интерпретации Н. А. Холодковского, товарища Гнедича по гимназии, на что не в последнюю очередь повлиял и выбор В. Ф. Комиссаржевской, которую прочили на роль Гретхен.

<sup>64</sup> Постановка «Фауста» в Александринском театре включала следующие 15 картин: 1 — «Кабинет директора»; 2 — «Небо»; 3 — «Кабинет Фауста»; 4 — «За городскими воротами»; 5 и 6 — «Кабинет Фауста»; 7 — «Погреб Ауэрбаха в Лейпциге»; 8 — «Улица»; 9 — «Комната Маргариты»; 10, 11 и 12 — «Сад Марты»; 13 и 14 — «Улица»; 15 — «Тюрьма». (С.-Петербург. Русская драма // Ежегодник императорских театров. Сезон 1901/1902 гг. С. 86).

<sup>65</sup> *Сомина В. П. П. Гнедич. Книга жизни* // Новая русская книга. 2001. № 1. URL: <https://magazines.gorky.media/nrk/2001/1/p-p-gnedich-kniga-zhizni.html> (дата обращения: 22.02.2025).

<sup>66</sup> *Данилов С. С. «Женитьба» Н. В. Гоголя: [Этюд к работе «Гоголь и театр»]*. Л., 1934. С. 61.

<sup>67</sup> *Майданова М. Н.* Указ. соч. С. 348.

<sup>68</sup> *Гнедич П. П.* Указ. соч. С. 252.

Талантливый поэт, более известный научному сообществу как выдающийся зоолог, основоположник отечественной школы энтомологии, профессор Военно-медицинской академии Н. А. Холодковский впервые осуществил полный перевод «Фауста», в том числе и второй части, ранее представленной на русском языке лишь в прозаическом изложении. Литературный труд, опубликованный Н. В. Гербелем в «Собрании сочинений Гете»<sup>69</sup> еще в 1878 г., на протяжении многих лет совершенствовавшийся, только при жизни автора пережил одиннадцать переизданий и заслужил полную Пушкинскую премию, присужденную ему в 1917 г.

Несомненной заслугой переводчика, чью работу, по авторитетному заключению В. М. Жирмунского, отличали не только «достаточно высокий средний уровень поэтического языка, при большой свежести, простоте и доступности», но и смысловая точность, являлось «серьезное отношение к тексту подлинника»<sup>70</sup>.

Между тем литературная версия поэмы разительно отличалась от сценической, по установившейся традиции сокращенной и «адаптированной» для зрителей драматической цензурой. Князь Н. В. Шаховской, с 1900 г. занимавший пост председателя Главного управления по делам печати, потрудившийся перечитать трагедию, пришел к заключению, что «Гете остался в пределах цензурности», однако выдвинул ряд условий, при которых пьеса могла получить пропуск на александринскую сцену, как, например: «...Бог должен быть изображен... чем-то вроде доброго пастыря катакомб — в коротенькой рубашечке, с овечкой»; «Господа Бога должна играть молоденькая женщина...»<sup>71</sup> и т. д.

Выдвигавший порой абсурдные требования, чиновник все же согласился на определенные уступки. Особенно важным было то, что хлопоты Гнедича, который решился на цензуру «нажать»<sup>72</sup>, увенчались разрешением исполнения «Пролога на небесах», ранее на русскую сцену не допускавшегося<sup>73</sup>.

Получив возможность показать «всю философию Фауста, весь пролог», постановщик предпринял попытку оторваться от мелодраматической модели сценического воплощения трагедии. Отказавшись от некоторых важных, преимущественно фантастических сцен, нарушив тем самым логику спектакля, режиссер, по убеждению критиков, впал в другую крайность: «Ни Вальпургиевой ночи, ни кухни ведьмы, но зато вся философия»<sup>74</sup>. Однако исключение «Кухни ведьмы», «живописной и поэтической картины», в которой Фауст превращается в молодого человека, привело к тому, что сразу после сцены «Погреб Ауэрбаха

<sup>69</sup> Собрание сочинений Гете в переводах русских писателей, изданных под редакцией Ник. Вас. Гербеля: Т. 1–10. СПб., 1878–1880. Т. 2.: Фауст. СПб., 1878.

<sup>70</sup> Жирмунский В. Указ. соч. С. 640.

<sup>71</sup> Гнедич П. П. Указ. соч. С. 259–260.

<sup>72</sup> Гнедич П. П. Мои цензурные мытарства // Ежегодник Петроградских государственных театров. Сезон 1918–1919 гг. С. 199.

<sup>73</sup> Гнедич П. П. Книга жизни. С. 260.

<sup>74</sup> К-ель А. Р. [А. Р. Кугель]. Театральные заметки // Театр и искусство. 1902. № 8. С. 175.

в Лейпциге», где он еще «с седой бородою присутствует при фокусах Мефистофеля», внезапно, «без объяснения причин», герой материализовывался на сцене «уже молодым и ухаживающим за Маргаритой»<sup>75</sup>. Таким образом, значительная часть публики, впервые наблюдавшая за захватывающими приключениями доктора Фауста, пребывала в недоумении, не в силах уловить взаимосвязь представленных событий.

«Философская лекция», как выразился известный театральный критик и автор острых фельетонов А. Р. Кугель, была поручена премьеру Р. Б. Аполлонскому<sup>76</sup>, любимцу публики, обладателю многогранного таланта и благородной красоты. Непревзойденный в амплу героя-любownika, артист, по на редкость единодушному мнению критиков и чиновников в лице директора императорских театров В. А. Теляковского, «ни с какой стороны к Фаусту не подходил»<sup>77</sup>. Не поняв «ни целей, ни образов Гете», не рискуя выйти за рамки мелодрамы, Аполлонский «не смог оттенить» свою роль<sup>78</sup>.

В отличие от коллеги, в коронном образе Мефистофеля, отточенном до блеска на сценах частных антреприз, публика и критика с большой симпатией вновь принимала Г. Г. Ге, в 1897 г. реализовавшего свою давнюю мечту играть на императорских подмостках.

Маргариту блестяще исполнила В. Ф. Комиссаржевская<sup>79</sup>. Заметим, что роль была для артистки не нова: фрагменты из «Фауста», в частности сцену «Тюрьма», она исполняла и ранее в спектаклях и на концертах, однако для широкой театральной аудитории ее Гретхен оставалась незнакомкой. Своим появлением на александринской премьере Комиссаржевская произвела настоящий фурор, напомнив «лучшие моменты русского драматического театра... которые даются только великими, художественными произведениями и в исполнении крупных, выдающихся драматических талантов»<sup>80</sup>. Особенно эффектной, по мнению рецензентов, была упомянутая сцена в тюрьме, позволившая исполнительнице «безумной Гретхен» продемонстрировать широчайшие возможности своего творческого диапазона: «каждое ее слово, ее замечательная мимика, ее голос, меняющийся от трагического шепота до гортанных, задыхающихся нот ужаса — потрясали публику»<sup>81</sup>.

Остальные участники спектакля, не особенно задумываясь о соответствии своих героев замыслу автора, играть «старались», но не преуспели и в лучшем случае были лишь упомянуты рецензентами.

<sup>75</sup> К-ель А. Р. [А. Р. Кугель]. Театральные заметки // Театр и искусство. 1902. № 8. С. 175

<sup>76</sup> Там же.

<sup>77</sup> Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской. М., 1931. С. 153.

<sup>78</sup> Д-в А. Александринский театр. Фауст // Петербургский листок. 1902. № 43.

<sup>79</sup> В остальных ролях были заняты: Ю. М. Юрьев (поэт); Е. И. Левкеева (Марта); А. Ф. Новинский (директор театра); С. В. Брагин (комик) и др.

<sup>80</sup> Цит. по: Алконост: [альманах] / издатель: П. П. Гайдебуров, Н. Ф. Скарская. СПб., 1911. С. 34–35.

<sup>81</sup> Там же.

Не только исполнение, но и сценография, по свидетельству очевидцев, была далека от идеала. В соответствии с режиссерской концепцией «Фауст» должен был оторваться от оперных традиций, сопутствовавших трагедии Гете на казенной драматической сцене, введшихся, по словам Гнедича, «в кровь и плоть театралов»<sup>82</sup>. Эту задачу, как представлялось постановщику, могли бы решить новые декорации в необходимом количестве, созданные по собственноручно исполненным им эскизам<sup>83</sup>. Однако полностью дистанцироваться от музыкально-театральных форматов возможности не представилось, во многом из-за нежелания экономной дирекции нести дополнительные расходы на внешнее оформление спектакля. Среди специально подготовленных для «Фауста» декораций числилось лишь оформление «Пролога», состоявшего из двух картин, в исполнении художников К. М. Иванова и П. Б. Ламбина. Остальная обстановка, за исключением иллюстрации еще одной сцены — «Лаборатории Фауста»<sup>84</sup>, — была составлена из оперного наследства.

Таким образом, и это произведение театрального искусства, созданное в силу ряда объективных причин в неполном соответствии с замыслом режиссера, однако под его чутким руководством; в интерпретации одного из лучших переводчиков; дозволенное цензурой в более полном объеме, включая «Пролог на небесах»; воплощенное цветом петербургской труппы, исключительного успеха трагедии Гете не принесло, как, впрочем, и ее постановщику.

Пережившая шесть представлений пьеса исчезла с афиш в год премьеры, однако уже 3 ноября 1904 г. была возобновлена. В последний раз постановка Гнедича, не претерпевшая принципиальных изменений, за исключением состава исполнителей, была представлена на александринской сцене в конце 1905 г.<sup>85</sup> На этом история «Фауста» в русском императорском драматическом театре подошла к концу, однако продолжилась в новых прочтениях частных антреприз.

Судьба гетевской поэмы на отечественных театральных подмостках, пожалуй, никогда прежде не вызывала в мире искусства такой значительный резонанс, как это было в 10-е гг. XX в. На страницах периодических изданий, в частности, широко дискутировался вопрос художественной целесообразности воплощения «Фауста» на драматической сцене. Скептически настроенная часть театральной общественности усматривала в возможных начинаниях едва ли не кощунство, утверждая, что подобная инициатива априори обречена на неуспех, поскольку «всякая игра будет ниже самой трагедии и титанических образов ее»<sup>86</sup>; другая — отчасти соглашаясь с этим мнением, все же категорически отстаивала право театра обращаться к легендарному произведению.

<sup>82</sup> Гнедич П. П. Книга жизни... С. 261.

<sup>83</sup> Там же. С. 252.

<sup>84</sup> Там же. С. 261.

<sup>85</sup> Представления «Фауста» на александринской сцене состоялись 11, 12, 15, 17, 22, 23 февраля 1902 г.; после возобновления — 3, 7, 9, 21 ноября и 5 декабря 1904 г.; 9 октября, 8 ноября и 31 декабря 1905 г.

<sup>86</sup> Бескин Эм. [Э. М. Бескин]. Московские письма // Театр и искусство. 1912. № 38. С. 720.

Одним из видных энтузиастов сценической визуализации «Фауста» был режиссер, театральный педагог, историк и теоретик искусства, переводчик и художник Ф. Ф. Комиссаржевский, продемонстрировавший многие грани своего таланта в ходе работы над «главной постановкой сезона» 1912 г. театра К. Н. Незлобина, далекого от консервативных штампов императорской сцены и открытого для смелых творческих экспериментов. Премьера трагедии состоялась на сцене «бывшего Нового театра» 5 сентября.

Справедливо полагавший, что над «Фаустом» «можно работать всю жизнь и то не закончить его», Комиссаржевский, в то время главный режиссер московской антрепризы, предпринял попытку донести до зрителей собственное видение заложенного поэтом «внутреннего смысла и движения пьесы»<sup>87</sup>. Руководствуясь этой целью, автор театрального проекта, взявший на себя и труд переводчика (в соавторстве с В. Т. Зенкевичем), создал сценическую версию сочинения Гете в прозе. Как и многие его предшественники, толкователь трагедии не избежал искушения «кое-где» внести коррективы в текст подлинника — «одно совсем отбросить, другое стусевать, на третьем особенно остановить внимание зрителя»<sup>88</sup>.

Справедливости ради стоит заметить, что «отброшено» было совсем не много; более того, «Фауст» никогда не выходил на отечественную сцену в такой полной редакции: первая часть трагедии была представлена почти полностью, в 22 картинах из 25, за исключением единичных сцен и «Пролога в театре», резко диссонирующего, по мнению постановщика, с прологом в небе<sup>89</sup>.

Критики, разделяя мнение, что ставить полностью первую часть произведения «совершенно неосуществимо сценически», упрекали режиссера в том, что он сохранил «Пролог на небесах», едва ли понятный публике без комментариев, и в то же время исключил сцену Мефистофеля с учеником, «для театра выигрышную, а для целой трагедии — нужную»<sup>90</sup>. Тем не менее предпочтение, отданное разнохарактерным картинам «без погони за наиболее занимательными и общедоступными»<sup>91</sup>, как и стремление Комиссаржевского синтезировать их в одно стройное целое<sup>92</sup>, встретили понимание и заслужили одобрение значительной части рецензентов.

В полном объеме режиссерская концепция была реализована лишь на премьере, но на последующих представлениях, ввиду того что спектакль вместе с антрактами продолжался пять часов, было решено пожертвовать монологом главной героини в «Комнате Маргариты» и сценой «У колодца»; кроме того, пришлось внести купюры в «Вальпургиеву ночь» и первые два монолога Фауста<sup>93</sup>.

<sup>87</sup> Комиссаржевский Ф. Ф. Театральные прелюдии. М., 1916. С. 58.

<sup>88</sup> Там же. С. 42.

<sup>89</sup> Москва. Незлобинские перспективы // Обозрение театров. 1912. № 1819. С. 10.

<sup>90</sup> Эфрос Н. «Фауст» Гете на сцене театра Незлобина // Новая студия. 1912. № 3. С. 5.

<sup>91</sup> Там же.

<sup>92</sup> Бескин Эм. Указ. соч. С. 720.

<sup>93</sup> Там же.

Однако многое из задуманного все же удалось претворить в жизнь, при этом отдельные картины «были полны красоты, стиля и силы»<sup>94</sup>. Так, впечатляющими, а по отзывам некоторых рецензентов, смелыми, были фантастические эпизоды; особенно удалась «Вальпургиева ночь», в которой присутствовали все необходимые составляющие — безумье, шабаш, inferнальность. Положительную оценку заслужила и сцена «Молитвы Маргариты», поставленная «в суровой простоте»<sup>95</sup>. Более сдержанно была воспринята рецензентами «Кухня ведьмы», отчасти потому, что в трактовке постановщика ее чувственный характер ярче подчеркивала не старая, а молодая ведьма в исполнении Е. А. Комиссаржевской, жены режиссера, что диссонировало со сложившимися театральными канонами прочтения образа.

Важнейшую роль Комиссаржевский, чья творческая биография была неразрывно связана с театрално-декорационным искусством, отводил зрительному образу спектакля, поддерживавшему философский замысел всего проекта. Внешняя обстановка трагедии представлялась режиссеру примитивной, передающей «упрощенность внешней жизни, рожденную наивным мировосприятием» людей из окружения Фауста, при этом в определенной степени «готической», как это и предполагалось у Гете, однако не связанной с конкретной исторической эпохой<sup>96</sup>.

Сложносочиненный замысел по планам и эскизам Комиссаржевского воплотил в действительность сценограф антрепризы — живописец, график и архитектор А. А. Арапов, — создавший специально для «Фауста» 18 стильных и минималистичных картин, визуально доносивших торжественную и мрачную атмосферу трагедии, а также эскизы более ста костюмов, выполненных в том же духе. Объединял декорации, наделенные постановщиком символическим содержанием, готический портал, устремленный ввысь, а открывала каждую из них «лиловая тяжелая церковная завеса» с золотым узором, призванные служить напоминанием о том, что в действии вечной трагедии «все время участвует Бог Пролога, объединяющий Собой все ее сцены, созданные под самыми противоположными и сложными впечатлениями великого человека на фоне простой легенды»<sup>97</sup>.

Представив свою режиссерскую концепцию «в интимных архитектурных линиях средневековой готики», Комиссаржевский «вывел, наконец, “Фауста” из холода огромного зала, в котором он терялся по оперному трафарету»<sup>98</sup>, что многие критики по праву отнесли к числу важнейших достижений театрално-го реформатора, свидетельствовавших о долгожданном отходе от стереотипов исполнения трагедии на отечественной драматической сцене.

При этом декорации, как и остальные компоненты спектакля, служили лишь фоном для «главного и неотъемлемого элемента сценического представления» —

<sup>94</sup> Эфрос Н. Указ. соч. С. 6.

<sup>95</sup> Львов Як. «Фауст» на сцене театра Незлобина // Рампа и жизнь. 1912. № 37. С. 6.

<sup>96</sup> Комиссаржевский Ф. Ф. Театральные прелюдии. С. 56.

<sup>97</sup> Там же. С. 63.

<sup>98</sup> Бескин Эм. Указ. соч. С. 720.

артиста<sup>99</sup>. Выразить «дух Фауста» предстояло не самым выдающимся творческим силам, которые, судя по нелюбимому заключению своего режиссера, были «далеко не Сальвини»<sup>100</sup>. Комиссаржевскому, проявившему себя и в роли театрального педагога, пришлось «нащупывать трагические возможности среди наличного состава исполнителей»<sup>101</sup>, а затем «долго и упорно заниматься» с ними<sup>102</sup>, однако добиться желаемого результата удалось лишь отчасти.

Яркой иллюстрацией неудачной интерпретации был Фауст в сценической трактовке А. В. Рудницкого. Режиссер, в данном случае не претендовавший на оригинальность, был убежден, что для создания сложнейшего образа мирового классического репертуара необходимо «очень много знать, уметь более чем много чувствовать и облекать в чувственные формы самые отвлеченные мысли»<sup>103</sup>, что для большинства артистов, привыкших «играть», было задачей непосильной. Рудницкий — «ценный, очень разнообразный, талантливый и неутомимый работник сцены», способный перевоплощаться «из грубого Незнамова в изящного Чацкого»<sup>104</sup>, освоивший разнохарактерные роли пестрого репертуара провинциального театра, которому посвятил многие годы творческого труда, вероятно, мог бы справиться с поставленной задачей, однако возложенных на него надежд не оправдал.

Примечательно, что артист, склонный демонизировать исполняемых лиц и, на взгляд некоторых критиков, более подходивший на роль Мефистофеля<sup>105</sup>, должен был представлять не только философскую, но и романтическую линию трагедии. При этом амплуа «чистого любовника» удавалось ему менее всего: «лицо не такое и голос не такой, какие приличествуют специалистам по любви»<sup>106</sup>.

«Основная нота» Фауста у Рудницкого так и не прозвучала: «когда он философствовал, он только резонировал... когда он любил, и страдал, он только декламировал». Артист был скучен, холоден, играл без «искреннего пафоса... лиризма»<sup>107</sup>.

Объектом пристального внимания Комиссаржевского был и игравший Мефистофеля А. Э. Шахалов, в отличие от Рудницкого представивший «приблизительно нужный образ»<sup>108</sup>. Выразительно ироничный, щеголявший «мастерскими интонациями», артист, по общему мнению, «почти нигде не был... скучным или вульгарным»<sup>109</sup>. Некоторым рецензентам новоявленный Мефистофель напомнил

<sup>99</sup> Цит. по: *Алтова И.* Вечное во временном // Комиссаржевский Ф. Ф. Я и театр: Мемуары, дневники, письма. М., 1999. С. 27.

<sup>100</sup> *Комиссаржевский Ф.* К постановке «Фауста» // Театр и искусство. 1913. № 37. С. 722.

<sup>101</sup> «Фауст», как он есть. Беседа с г. Комиссаржевским // Театр. 1911. № 917. С. 6.

<sup>102</sup> *Комиссаржевский Ф.* К постановке «Фауста». С. 722.

<sup>103</sup> *Комиссаржевский Ф. Ф.* Театральные прелюдии. С. 63.

<sup>104</sup> *Сараханов К.* Письма из Саратова // Театр и искусство. 1910. № 10. С. 226.

<sup>105</sup> *Бескин Эм.* Указ. соч. С. 719–721.

<sup>106</sup> *Сараханов К.* Указ. соч. С. 226.

<sup>107</sup> *Эфрос Н.* Указ. соч. С. 6.

<sup>108</sup> *Комиссаржевский Ф.* К постановке «Фауста» // Театр и искусство. 1913. № 37. С. 722.

<sup>109</sup> *Эфрос Н.* Указ. соч. С. 6.

более привычный оперный портрет гетевского персонажа<sup>110</sup> в интерпретации Ф. И. Шаляпина<sup>111</sup>, однако большинство склонялось к тому, что громадная задача воплощения демонической сущности, которая по плечу лишь таким выдающимся трагикам современности, как Э. Поссарт и И. Кайнц, была решена молодым исполнителем, ранее специализировавшемся на фарсовом репертуаре, «вполне удовлетворительно»<sup>112</sup>.

К числу артистов, которые «не вышли из замысла» режиссера, относилась и В. Л. Юренева, чья Маргарита, исполненная искренне и просто, «в красивых, задушевных и глубоких тонах»<sup>113</sup>, стала украшением спектакля. Артистка жила чувствами и страданиями «поэтической и чистой девушки» и была настолько убедительна в своей трактовке, особенно в сценах молитвы, в тюрьме, что зрители в скором времени перестали обращать внимание на то, что Юренева не вполне соответствовала своей героине — «старше нужного», да и внешне — «не совсем гетевская...»<sup>114</sup>.

Несмотря на отдельные артистические неудачи, спектакль не оставлял сомнений в том, «что дает театру полное право ставить “Фауста”»<sup>115</sup>, в «трепетном отношении» и увлеченности всех его создателей, и прежде всего режиссера Комиссаржевского, для которого этот художественный проект, воплощенный «в причудливом сплаве фантастики и реальности, жизненной достоверности и романтической мечты»<sup>116</sup>, стал отправной точкой на пути к театральному философскому романтизму, теоретиком и главным идеологом которого он являлся.

Постановка незлобинской труппы была воспринята критиками и публикой как событие: впервые была представлена не только наиболее полная сценическая версия гетевской трагедии, но и предпринята самая серьезная попытка воплотить ее на сцене «под знаком философии», на максимальной дистанции от канонических оперных стандартов и карикатурных опереточных штампов, убедительно доказавшая, кроме прочего, что «среди всех маленьких пьес современности “Фауст” стоит, как высокий гранитный собор»<sup>117</sup>.

Последнее из 52 представлений трагедии в постановке Комиссаржевского состоялось в Москве 8 апреля 1913 г., после чего пьеса, подвергнутая незначительной корректуре, открыла сезон, а затем прочно утвердилась в репертуаре петербургской антрепризы К. Н. Незлобина и А. К. Рейнеке. Тогда же достоянием общественности стал конфликт, связанный с нарушением прав на авторскую (режиссерскую) собственность, суть которого сводилась к обвинениям

<sup>110</sup> Ф. Шаляпин исполнял партии Мефистофеля в операх «Фауст» Ш. Гуно и «Мефистофель» А. Бойто, впервые представленной в России на сцене Мариинского театра в 1886 г.

<sup>111</sup> Русские ведомости. 1912. 7 сентября.

<sup>112</sup> Львов Як. Указ. соч. С. 6.

<sup>113</sup> Бескин Эм. Указ. соч. С. 720–721.

<sup>114</sup> Эфрос Н. Указ. соч. С. 7.

<sup>115</sup> Бескин Эм. Указ. соч. С. 720.

<sup>116</sup> Алтатова И. Указ. соч. С. 29.

<sup>117</sup> Львов Як. Указ. соч. С. 6.

в заимствовании творческих наработок Комиссаржевского Незлобиным, имя которого фигурировало на афишах в качестве единственного режиссера спектакля. Поступок «бывшего антрепренера» и претензии к нему Комиссаржевского получили громкую огласку<sup>118</sup>, однако неприглядная история публику не отпугнула и «Фауст» продолжил завоевывать уверенное положение на драматической сцене, на этот раз задержавшись на частных театральных подмостках российской столицы.

**Заключение.** Отечественная сцена, сравнительно поздно открывшая для себя «Фауста», следуя поступательно от спектакля к спектаклю, от опереточных пародий и вольных трактовок к смелым интеллектуальным композициям, претендовавшим на новое слово в искусстве, к 1910-м гг. имела в своей коллекции несколько художественных версий произведения Гете, представленных императорскими и частными театрами. С каждым новым прочтением редакция великой трагедии становилась все более полной, а режиссерская концепция, отражавшая эстетические направления творческих поисков ее создателей, все более сложной, отчасти приближавшейся к истинному смыслу философского толкования сочинения немецкого драматурга.

«Фауст» не преодолел бы этот путь, не имея в России своих истинных ценителей и преданных поклонников по обе стороны кулис: представителей литературного и театрального мира, преодолевавших ради утверждения пьесы в репертуаре цензурные, творческие, материальные и многие другие трудности, и зрителей, чей интерес поддерживал ее сценическую жизнь, с успехом продолжающуюся и поныне.

### Литература

1. Алпатов И. Вечное во временном // Комиссаржевский Ф. Ф. Я и театр: Мемуары, дневники, письма. М.: Искусство, 1999. С. 7–57.
2. Волков Н. Гете в русском театре // Литературное наследство [И. В. Гете]. Т. 4–6. М.: Жур.-газ. объединение, 1932. С. 909–914.
3. Гете и музыка: сб. статей к 250-летию со дня рождения поэта / С.-Петерб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб.: Изд-во СПбГПУ, 2004. 212 с.
4. Гоян Г. И. Гликерия Федотова: жизнь и творчество великой русской артистки. М.; Л.: Искусство, 1940. 399 с.
5. Дурьлин С. Н. Мария Николаевна Ермолова. 1853–1928: очерк жизни и творчества. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1953. 652 с.
6. Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. Л.: Гослитиздат, 1937. 674 с.
7. Зограф Н. Г. Малый театр второй половины XIX века. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1960. 648 с.
8. Зограф Н. Г. Малый театр в конце XIX – начале XX века. М.: Наука, 1966. 603 с.
9. История русского драматического театра: в 7 т. Т. 5: 1862–1881. М.: Искусство, 1980. 552 с.

<sup>118</sup> См., например: Комиссаржевский Ф. К постановке «Фауста». С. 721–722.

10. История русского драматического театра: в 7 т. Т. 6: 1882–1897. М.: Искусство, 1982. 575 с.
11. История русского драматического театра: в 7 т. Т. 7: 1898–1917. М.: Искусство, 1987. 585 с.
12. Ковалевская Т. В. «Фауст» Ш. Гуно и художественные принципы Достоевского // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 2 (14). С. 89–115. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-2-89-115>
13. Майданова М. Н. Петр Петрович Гнедич // Сюжеты Александринской сцены. Т. 2: Актеры. Режиссеры. СПб.: Левша. Санкт-Петербург, 2018. С. 348–368.
14. Мамчур Е. В. Александринский театр в начале XX века: лица и идеи // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2015. № 2. С. 41–60.
15. Петровская И. Ф. Театр и зритель российских столиц: 1895–1917. Л.: Искусство: Ленингр. отд-ние, 1990. 269 с.
16. Рейсер С. Запрещенные переводы из Гете // Литературное наследство [И. В. Гете]. Т. 4–6. М.: Жур.-газ. объединение, 1932. С. 915–917.
17. Рейсер С., Федоров А. Гете в русской цензуре // Литературное наследство [И. В. Гете]. Т. 4–6. М.: Жур.-газ. объединение, 1932. С. 915–934.
18. Сомина В. П. П. Гнедич. Книга жизни // Новая русская книга. 2001. № 1. URL: <https://magazines.gorky.media/nrk/2001/1/p-p-gnedich-kniga-zhizni.html>
19. Тихонова О. В. Литература и музыка: «Фауст» Гете в музыкальной культуре XIX века // Литература в диалоге культур – 10. Материалы международной научной конференции. Ростов-на-Дону: Изд-во Южного федерального университета, 2013. С. 223–230.
20. У истоков режиссуры: Очерки из истории русской режиссуры конца XIX – начала XX в. Л.: ЛГИТМиК, 1976. 335 с.
21. Янковский М. О. Оперетта: Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. Л.; М.: Искусство, 1937. 456 с.

### References

1. Alpatova I. Vechnoe vo vremennom [The eternal in the temporary] // Komissarzhevsky F. F. Ia i teatr: Memuary, dnevniki, pis'ma [Me and the theater: Memoirs, diaries, letters]. Moscow: Iskusstvo, 1999. P. 7–57. (In Russ.).
2. Volkov N. Gete v russkom teatre [Goethe in Russian theatre] // Literaturnoe nasledstvo [Literary legacy [I. V. Goethe]. Vol. 4–6. Moscow: Journal and Newspaper Association, 1932. P. 909–914. (In Russ.).
3. Gete i muzyka: sbornik statei k 250-letiiu so dnia rozhdeniia poeta [Goethe and music: collection of articles dedicated to the 250<sup>th</sup> anniversary of the poet's birth] / St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov. St. Petersburg: Publishing House of SPbGPU, 2004. 212 p. (In Russ.).
4. Goyan G. I. Glikeriia Fedotova: zhizn' i tvorchestvo velikoi russkoi artistki [Glikeriya Fedotova: the life and work of the great Russian artist]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo, 1940. 399 p. (In Russ.).
5. Durylin S. N. Mariia Nikolaevna Ermolova. 1853–1928: ocherk zhizni i tvorchestva [Maria Nikolaevna Ermolova. 1853–1928: an essay on her life and work]. Moscow: Publishing House of the USSR Academy of Sciences, 1953. 652 p. (In Russ.).
6. Zhirmunsky V. M. Gete v russkoi literature [Goethe in Russian literature]. Leningrad: Goslitizdat, 1937. 674 p. (In Russ.).

7. Zograf N. G. Malyi teatr vtoroi poloviny XIX veka [Maly Theatre of the second half of the 19<sup>th</sup> century]. Moscow: Publishing House of the USSR Academy of Sciences, 1960. 648 p. (In Russ.).
8. Zograf N. G. Malyi teatr v kontse XIX – nachale XX veka [The Maly Theatre in the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> centuries]. Moscow: Nauka, 1966. 603 p. (In Russ.).
9. Istoriia russkogo dramaticheskogo teatra: v 7 tomakh. T. 5: 1862–1881 [History of Russian drama theatre in 7 vols. Vol. 5: 1862–1881]. Moscow: Iskusstvo, 1980. 552 p. (In Russ.).
10. Istoriia russkogo dramaticheskogo teatra: v 7 tomakh. T. 6: 1882–1897 [History of Russian drama theatre in 7 vols. Vol. 6: 1882–1897]. Moscow: Iskusstvo, 1982. 575 p. (In Russ.).
11. Istoriia russkogo dramaticheskogo teatra: v 7 tomakh. T. 7: 1898–1917 [History of Russian drama theatre in 7 vols. Vol. 7: 1898–1917]. Moscow: Iskusstvo, 1987. 585 p. (In Russ.).
12. Kovalevskaya T. V. «Faust» Sh. Guno i khudozhestvennye printsipy Dostoevskogo [Charles Gounod's Faust and Dostoevsky artistic principles] // Dostoevsky and World Culture. Philological Journal. 2021. № 2 (14). P. 89–115. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-2-89-115> (In Russ.).
13. Maydanova M. N. Petr Petrovich Gnedich [Pyotr Petrovich Gnedich] // Siuzhety Aleksandrinskoi stseny. T. 2: Aktery. Rezhissery [Plots of the Alexandrinsky stage. Vol. 2: Actors. The directors]. St. Petersburg: Levsha. Sankt-Peterburg, 2018. P. 348–368. (In Russ.).
14. Mamchur E. V. Aleksandrinskii teatr v nachale XX veka: litsa i idei [Alexandrinsky Theatre at the beginning of the 20<sup>th</sup> century: persons and ideas] // Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2015. № 2. P. 41–60. (In Russ.).
15. Petrovskaya I. F. Teatr i zritel' rossiiskikh stolits: 1895–1917 [Theatre and the audiences of Russian capitals: 1895–1917]. Leningrad: Iskusstvo. Leningradskoe otdelenie, 1990. 269 p. (In Russ.).
16. Reiser S. Zapreshchennye perevody iz Gete [Forbidden translations from Goethe] // Literaturnoe nasledstvo [I. V. Gete]. T. 4–6 [Literary heritage [I. V. Goethe]. Vol. 4–6]. Moscow: Zhurnal'no-gazetnoe ob"edinenie, 1932. P. 915–917. (In Russ.).
17. Reiser S., Fedorov A. Gete v russkoi tsenzure [Goethe in Russian censorship] // Literaturnoe nasledstvo [I. V. Gete]. T. 4–6 [Literary heritage [I. V. Goethe]. Vol. 4–6]. Moscow: Zhurnal'no-gazetnoe ob"edinenie, 1932. P. 915–934. (In Russ.).
18. Somina V. P. P. Gnedich. Kniga zhizni [P. P. Gnedich. The book of life] // Novaia russkaia kniga [New Russian Book]. 2001. № 1. URL: <https://magazines.gorky.media/nrk/2001/1/p-p-gnedich-kniga-zhizni.html> (In Russ.).
19. Tikhonova O. V. Literatura i muzyka: «Faust» Gete v muzykal'noi kul'ture XIX veka [Literature and music: Goethe's "Faust" in the musical culture of the 19<sup>th</sup> century] // Literatura v dialoge kul'tur – 10. Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii. Rostov-na-Donu: Publishing House of the Southern Federal University, 2013. P. 223–230. (In Russ.).
20. U istokov rezhissury: Ocherki iz istorii russkoi rezhissury kontsa XIX – nachala XX v. [At the origins of directing: Essays on the history of Russian directing in the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> centuries]. Leningrad: LGITMiK, 1976. 335 p. (In Russ.).
21. Yankovsky M. O. Operetta: Vozniknovenie i razvitie zhanra na Zapade i v SSSR [Operetta: The emergence and development of the genre in the West and the USSR]. Leningrad; Moscow: Iskusstvo, 1937. 456 p. (In Russ.).