

ЛИДИЯ РЕДЕГА – ХОРЕОГРАФ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

LIDIA REDEGA – THE CHOREOGRAPHER OF MOSCOW ART THEATRE

Коротко об авторе

Наумов Александр Владимирович – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.
E-mail: alvlnaumov@list.ru

About the author

Alexander Naumov – candidate of Fine arts, assistant professor of Moscow state Tchaikovsky conservatory (Russian history department).
E-mail: alvlnaumov@list.ru

Краткая аннотация на статью

Статья основывается на архивных материалах и посвящена малоизвестным страницам истории МХТ 1920-х годов, когда на его сцене возник ряд постановок синтетического жанра, важной частью которого являлись танец и художественная пластика.

Summary of article

The article founded on archive documents and devoted to unknown pages of Moscow Art theatre's history. In 1920th there staged performances of synthetic genre. Dances and artistic plastic were main components in a synthesis.

Ключевые слова:

МХТ, Немирович-Данченко, Лидия Редега, «Лизистрата», «Карменсита и солдат», «Клеопатра».

Key words:

Moscow Art theatre, Nemirovich-Danchenko, Lidia Redega, «Lisistrata», «Carmensita and a soldiere», «Cleopatra».

Связи между представителями Художественного театра и подданными царства Терпсихоры никогда не были само собою разумеющимися и нерушимыми, хотя на уровне личных знакомств, творческих встреч и даже семейных уз примеры контактов могут быть приведены во множестве. Сама эстетическая первооснова МХТ не подразумевала специальных обращений к атрибутам музы танца: достаточно редко по ходу пьес, типичных для репертуара рубежа XIX–XX веков, когда ставились первые спектакли К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, возникали интермедии, требовавшие вмешательства специалиста-хореографа. Примечательные случаи подобного рода неоднократно описаны в мемуарах,¹ существуют и специальные исследования на эту тему,² однако во всех интерпретациях это лишь яркие эпизоды, исключения из правил. Изучая литературу, можно прийти к заключению, что более значительный потенциал имело тяготение обратное. Идея «художественного балета», танца, подчиненного, по известному определению Станиславского, *жизни человеческого духа на сцене*, витала в воздухе эпохи вполне ощутимо и давала самые различные творческие всходы, пока не воплотилась уже совсем конкретно в названии труппы Викторины Кригер.³

Был, тем не менее, в истории МХТ этап, на котором поиск «своего» танцмейстера обрел значение осознанной необходимости, залога плодотворного продолжения пути и выхода сразу из нескольких творческих тупиков. Сложилась эта уникальная для драматической сцены ситуация в первые послереволюционные сезоны и охватила семилетие 1918–1925 годов, время напряженного поиска нового *credo* в бесповоротно изменившемся мире, когда взоры обоих основоположников театра оказались устремлены в сторону синтеза на основе музыки. В настоящей статье пойдет речь только об одной фигуре, ставшей на краткий момент символом взаимопроникновения родственных, но до времени не мыслимых таковыми видов театрального творчества. Биография этой женщины явилась словно бы проекцией сложного пути танца в России первой половины прошлого столетия в поиске «зазора» между академическим балетом и различными формами пантомимы, техникой «эмоционального жеста» А.Я. Таирова, «биомеханикой» и «предыгрой»

Вс.Э. Мейерхольда и рядом других явлений, близких хореографии, но не тождественных ей ни по сути, ни по приемам воплощения.⁴

Нашу героиню звали Лидией Константиновной. При рождении (в 1892 году) ей досталась от отца, новгородского дворянина, не слишком сценичная фамилия *Лупандина*, замененная в 1909 году на афишах эффектным псевдонимом *Редега*. В паспорте с 1913-го значилось, по мужу, *Подобед*. Супруг, Порфирий Артемьевич, морской офицер по образованию и роду службы, приходился племянником Вл.И. Немировичу-Данченко (сыном сводной сестры режиссера, оперной певицы Е.Ф. Карри (1868–1932)). После революции П.А. Подобед флот оставил, обретя новое призвание: на протяжении почти всего периода, о котором идет речь, служил на административных должностях в МХТ; был также правой рукой Немировича-Данченко в основанной последним в 1920 году Музыкальной студии. Фонд П.А. Подобед в РГАЛИ (Ф.2613) – ценный источник сведений о целом ряде лиц и событий эпохи: здесь собраны письма, дневниковые записи, газетные вырезки, профессиональные и любительские фотографии семьи, целое столетие неразрывно связанной с литературой, музыкой, театром и кинематографом. Благодаря родственным связям мужа (хотя и не им одним), Л.К. Редега-Подобед оказалась со временем в святая святых великого театра, чтобы принять участие как хореограф в постановке знаменитых «Лизистраты» (премьера 16 июня 1923 года) и «Карменситы и солдата» (4 июня 1924-го), а также менее известной «Клеопатры» (11 января 1925-го). В первом случае речь шла о комедии Аристофана в переработке Д.П. Смолина, спектакле чисто драматическом, но изобильно включавшем пение (хоровой речитатив) и танцы на музыку Р.М. Глиэра. Во втором – ставилась оперная композиция по мотивам Ж. Бизе с новым либретто К.А. Липскерова и сложным «монтажом» музыкальных эпизодов. Именно пластика и сценическое движение призывались цементировать элементы постановки между собой, и, судя по отзывам рецензентов, поставленная задача решалась успешно.⁵ В продолжение эксперимента был задуман уже полноценный балет-пантомима на музыку, специально заказанную Р.М. Глиэру.⁶ От хореографа, работавшего с непрофессионалами (среди арти-

стов Художественного театра квалифицированных танцоров не было), требовались «по нарастающей» и опыт, и значительная техническая оснастка, и смелость в освоении малознакомого творческого поля. Все эти качества демонстрировались с блеском, неожиданным даже для тех, кто близко знал дебютантку. Впрочем, кульминация, достигнутая в упомянутых работах, не была первой «пиковой» точкой в карьере, она имела несколько весьма заметных предвестий.

Дочь очень известной в свое время балерины Московских Императорских театров Лидии Ричардовны Барто, по сцене Нелидовой (1863-1929), *Ли́ка* Лупандина-младшая танцовщицей фактически родилась. Подготовка дочери к танцевальному поприщу стало для её родителей, как часто случается в театральных семьях, делом жизни. В балетные классы при Императорских театрах дочь не определяли, занимались дома, пока в начале 1908-го не открыли собственную школу: к преподаванию была привлечена знаменитая в прошлом А. И. Собоцкая (1842-1918), она и дала воспитаннице подлинную «путевку в жизнь». К своим 16 годам Лидия Константиновна и сама иначе не мыслила своего будущего как только на сцене, но разрывалась в выборе пути между академическим балетом, театром драматическим, музыкальным (опереттой) и даже кабаре.⁷

Осенью того же 1908 года, где-то в октябре, в кругу родных и знакомых возник проект отправить *Лику* в Лондон, «к Дягилеву» (знаменитая впоследствии балетная антреприза только-только зачиналась). Планы муссировались почти весь сезон, но в результате хитрой домашней интриги рухнули. Вместо Лондона она на три года погрузилась в полулюбительские дивертисменты Сергиевского (Новослободского) народного дома, исполняла народные и характерные танцы в концертах и целых балетах (Испанская танцовщица в «Дон-Кихоте»).

Час присоединиться к *Saison Russés* настал, когда, по предположению Ш. Схейена,⁸ Дягилев, порвавший с Идой Рубинштейн, искал замену актрисе-миллионерше в её экзотическом амплуа, ограниченном мимической игрой и статуарной пластикой. Импресарио Г. Астриук, впоследствии владеец *Théâtre des Champs Elysees*, знакомый с танцовщицами из семейства Барто-Нелидовых по их заграничным вояжам, предложил попробовать на роли *Богини* («Синий бог» Р. Ана) и *Главной Нимфы* («Послеполуденный отдых Фавна» на музыку К. Дебюсси) младшую представительницу фамилии. Псевдоним «Редега» тут никому бы ничего не сказал, воспользовались апробированным старым. Участие новой *Lidia Nelidoff* в спектаклях сезона 1911/1912 годов большим событием не стало: «Синий бог» провалился, а место в «Фавне» быстро оказалось занято другими. Судя по единственному сохранившемуся письму к мужу, сама исполнительница тоже не слишком оценила исторический шанс, предложенный судьбой.

Л.К. Лупандина [Нелидова-Редега] – П.А. Подобеду
19 мая 1912 года, Париж

<...> Эту неделю я не танцую, ибо идут вещи, в которых я не участвую, но у меня будут репетиции с Нижинским в *D'après midi d'un Faune*. На следующей неделе я буду выступать в двух вещах в вечер, в «Синем боге» и в *D'après midi d'un Faune*. Я думала, что хуже и уродливей танца богини в «Синем Боге» ничего быть не может, но оказывается, что жестоко ошибалась. Мой танец, т.е. вернее, моя роль главной нимфы в «Фавне» еще ужасней. Из роли Богини мне удалось сделать даже красивую вещь, полную выражения и благородства; я создала эту роль, как выражаются здесь, [но] что удастся мне сделать из роли Нимфы, не знаю.

<...> Все предсказывают «Фавну» огромный успех *как новому слову в искусстве* (выделено авт. – А.Н.), и что мне очень выгодно будет выступить в нем вместе с Нижинским, он играет Фавна, а я Нимфу, в которую он влюблен; у меня будет золотой парик и белый хитон, шитый золотом (выше колен). В «Синем Боге» очень эффектно мое появление из бассейна, освещенно-

го синим, голубым и зеленым светом, я поднимаюсь из люка, стоя на золотом пьедестале с золотой флейтой и цветком в руке. Медленным жестом левой руки и указательного пальца я вызываю «Синего Бога» (Нижинский), который также выплывает на пьедестале из бассейна по левую мою сторону. Это замечательно красивая картина. Мы сидим с минуту, освещенные лунным светом, я вся в золоте, а он весь синий. Потом красива последняя картина, когда Бог восходит по золотой лестнице на небо, я сижу в неподвижной позе на троне, а весь народ лежит перед ним ниц.

Ты не думай, что я такая уродина в «Богине». Я здесь снята на генеральной репетиции и без грима; а в гриме я красавица, как уверяют все. *Mr Jean Cocteau*, автор либретто, каждый раз приходит ко мне в уборную меня гримировать и надо сказать, что он делает это с большим вкусом. В гриме у меня получается тип врубелевской Тамары, что очень идет к этой шапке (Эйфелевой башне, как я её называю).⁹ <...>¹⁰

В том же письме балерина подмечала трещину между Дягилевым и Нижинским, впоследствии обернувшуюся полным разрывом. Едва ли ревность стала причиной удаления её самой из состава антрепризы, скорее главную роль сыграло эстетическое разочарование в подобных сценах и ролях, блестящем *пробытии* среди роскошных интерьеров и облачений. Живописный модерн отходил в прошлое, а *Lidia Nelidoff* явно принадлежала эпохе *fin de siècle* и по внешности, и по психотипу: к примеру, на роль экспрессивно-жертвенной Избранницы в «Весне священной» для следующего сезона она категорически не подошла бы. Однако всё, что было «впитано» в Париже, – и античная пластика «Фавна», и игра с предметами в «Синем боге» отозвалось позднее в опытах Редеги-хореографа на московской драматической сцене. «Шантан», о котором упоминалось в семейной переписке 1908 года, в биографии Лидии Константиновны тоже имел место, но значительно позже:

Е.Ф. Карри – П.А. Подобеду
17 сентября 1915 года, Москва

<...> *Лику* не вижу. Они там что-то затевают. *Ли́ка* готовится танцевать в «Летучей мыши». Дядя Шура¹¹ уже ходил к *Балиеву*¹² говорить. Лид. Рич. все это, очевидно, от Конст. Дмитр. [Лупандина] держит в секрете, т.к. она непременно хотела, чтобы репетировалось у нас, а не у них, где для этого и пол подходящий, и помещение. Так что Сем Ал.¹³ говорит, что если это тайком делается от Кон. Дм., то он на это не пойдет, чтобы потом от него не иметь неприятностей. Мы уже по опыту знаем, что все эти затеи кончаются недоразумением.¹⁴

«Летучая мышь» – артистическое кабаре, открытое артистами Художественного театра, привлекавшее изысканную богемную публику и представлявшее номера, действительно вошедшие в антологию позднего русского декаданса, стало для Лидии Редеги «преддверием МХТ». Ничем серьезным это предприятие, как и предсказывала Карри, не увенчалось; в ноябре 1915 года артистка уехала к месту службы мужа в Гельсингфорс, её сольнотанцевальная карьера закончилась навсегда, а жизнь в искусстве, к вящему сожалению родных, прервалась почти на восемь лет. Казалось, возврата уже и не будет, но упомянутые ранее перемены в судьбе мужа вознесли несостоявшуюся парижскую «звезду» на едва ли предвиденную ею самую высоту.

Работа П.А. Подобеда администратором в сезоне 1918/1919 годов и заведующим постановочной частью Художественного театра с 1921-го по 1926-й отражена, главным образом, в конторских документах, хранящихся в музее МХАТ. Этот архивный комплекс не до конца разобран и потому не вполне доступен, да и сюжет, освещаемый им, стоит в несколько в стороне от фабулы настоящей статьи. Интереснее те мимолетные свидетельства о творческом союзе драмы, музыки и танца, что сохранились, к примеру, в архиве композитора:

Р.М. Глиэр – П.А. Подобеду

18 февраля 1923 года, Москва

Многоуважаемый Порфирий Артемьевич, мне придется по совету врача посидеть дома дней десять. Я немного озабочен тем, что мое присутствие, может быть, было бы необходимо при разучивании танца. Очень прошу Лидию Константиновну, в случае надобности, мне позвонить по телефону 1-24-88 и таким образом выяснять сомнения, если они будут. <...>

Всего хорошего. Преданный Вам Р. Глиэр.¹⁵

Позже в статье, посвященной работе с Немировичем-Данченко, Глиэр вспоминал увлечение, с которым режиссер ставил финал спектакля.¹⁶ П.А. Марков, наиболее подробно запечатлевший «Лизистрату», обвинял её танцы в «запоздалом наследии дунканизма, которое могло только компрометировать подлинную красоту спектакля»,¹⁷ однако и он выделял заключительную вакханалию как «олицетворение идеи постановщика».¹⁸ С большим энтузиазмом описана в книге Маркова пластика трагического хора,¹⁹ приписанная, правда, целиком заслуге режиссера.

В поездку по Америке (январь-декабрь 1925 года) чету Подобед не пригласили. Когда же после возвращения Студии с гастролей МХАТ изгнал её из своих стен, а обиженный Немирович-Данченко остался в США с намерением навсегда забыть о прошлой жизни, большинство людей его «партии» уволили или довели до ухода по собственному желанию. Роль Порфирия Артемьевича в истории МХАТ впоследствии замалчивалась, что он и сам уверенно предсказывал, отправляя через океан прощальное послание родственнику.²⁰ Вместе с мужниным было предано забвению и имя жены, хотя спектакли сохранялись в репертуаре достаточно долго, да и сама она не исчезла внезапно с лица земли. С легкой руки П.А. Маркова, «забывшего» упомянуть имя хореографа в своей монографии, все последующие исследователи истории театра присутствие Л.К. Редеги в числе творцов его славы игнорировали. В наиболее полном

на данный момент информационном источнике, юбилейном издании к столетию основания МХТ,²¹ её фамилия упоминается лишь в связи с «Лизистратой» и «Карменситой», наименее танцевальными из работ. Собственно же балетная постановка, «Клеопатра», атрибутируется везде одному только режиссеру Л.В. Баратову, хотя в фондах РГАЛИ и музея МХАТ сохранился целый ряд свидетельств участия хореографа (эпистолярные записи и даже фотографии), да и как могло быть иначе?

Самые мрачные предчувствия Подобеда, впрочем, не сбылись. В 1926 году он стал вторым режиссером на киностудии «Межрабпом-Русь», провел полтора предвоенных десятилетия бок о бок с крупнейшими мастерами, так что потом и сам смог успешно выпускать картины, преимущественно документальные. Лидия Редега-Подобед работу во МХАТ не потеряла, правда, её дальнейшая судьба была связана не с основной драматической труппой, где делать танцовщице и хореографу по-настоящему было нечего, но с музыкальными студиями, после 1926 года получившими статус театров имени своих основателей. До самого начала войны она, без упоминаний в афишах, ставила эпизодические танцы в операх, вела также классы учебной пластики для артистов. В архиве хранятся расшифрованные рукой ею стенограммы уроков К.С. Станиславского в последней из основанных великим режиссером так называемой оперно-драматической студии. Потом была война: по возвращении из эвакуации в театр она вернуться не смогла или не успела, очень недолго (до кончины в 1946-м) преподавала в только что тогда открытой школе-студии МХАТ. Чувствовала ли себя обделенной, сознавала ли, что как минимум дважды прошла мимо своей судьбы? Или готова была, как многие сотрудники МХАТ, подписаться под признанием «и тень его светла»? Судить о том теперь уж мудрено...

Александр НАУМОВ

Примечания

1. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Собр. соч.: в 8 т. Т. 1. – М.: Искусство, 1954. – С. 332-338; *Гиацинтова С. В.* С памятью наедине. – М.: Искусство, 1985. – С. 284-286 и др.

2. См. *Лещинский А. А.* Танец в системе профессионального становления актера драматического театра в России. Дис. ... канд. иск. – М.: РАТИ – ГИТИС, 2012. 173 с.; *Лещинский А. А.* Танец в драматическом театре // *Балет.* – 2010. – № 4. – С. 32-33.

3. «Московский художественный балет» под руководством В. А. Кригер был основан в 1929 году; с 1933-го сотрудничал, а в 1939-м объединился с Музыкальным театром им. Вл. И. Немировича-Данченко.

4. См. об этом, напр. *Юшкова Е. В.* Пластика преодоления. – М.: Литагент Ридеро, 2016. – С. 4-5.

5. См. Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1919-1943. Ч. 1. 1919-1930. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. – С. 77-124.

6. «Клеопатра», имевшая в авторской партитуре название «Египетские ночи», входила в композицию «Пушкинского спектакля», примыкая к операм «Алеко» С. В. Рахманинова и «Бахчисарайский фонтан» А. С. Аренского. Общее руководство постановкой осуществлял Вл. И. Немирович-Данченко, режиссеры Л.В. Баратов, К.И. Котлубай и В.А. Лосский.

7. «Я в ужасе: Лику готовят в шантан...»: см. *Карри Е. Ф.* Письмо П. А. Подобеда от 25 августа 1908 года // РГАЛИ. Ф. 2613. Оп. 1. Ед. хр. 127. Рукоп., автор. Л. 65.

8. См. *Шенг Схейен*. Дягилев. «Русские сезоны» навсегда. – М.: КоЛибри; Азбука-Аттикус, 2013. – С. 300-301.

9. Головной убор Богини (худ. Л. С. Бакст) представлял собой высокий, около 50 см., остроконечный колпак, украшенный золотыми звездами, с небольшим плюмажем на кончике.

10. РГАЛИ. Ф. 2613. Оп. 1. Ед. хр. 160. Рукоп., автор. Л. 54 об.–56.

11. Барто Александр Ричардович – брат Л.Р. Нелидовой, родной дядя Л.К. Редега-Подобед.

12. Балиев Никита Федорович (1877-1936) – актер МХТ, режиссер, впоследствии основатель театра-кабаре «Летучая мышь».

13. Халатов Семен Александрович (1876-1948) – композитор, ученый Р.М. Глиэра, гражданский муж Е.Ф. Карри, отчим П. А. Подобеда.

14. РГАЛИ. Ф. 2613. Оп. 1. Ед. хр. 133. Рукоп., автор. Л. 143 об.–144.

15. РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 425. Рукоп., автор. Л. 1-2.

16. *Глиэр Р. М.* Великий мастер музыкального спектакля [Вл. И. Немирович-Данченко] // Статьи и воспоминания. – М.: Музыка, 1975. – С. 140-141.

17. *Марков П. А.* Режиссура Вл. И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. – М.: ВТО, 1960. – С. 95.

18. Там же.

19. Там же, с. 103-104.

20. *Подобед П. А.* Письмо Вл. И. Немировичу-Данченко от 26 декабря 1926 года (отправлено 5 января 1927 года) // РГАЛИ. Ф. 2613. Оп. 1. Ед. хр. 82. Машиноп. с помет. Л. 1– об.

21. Московский Художественный театр. 100 лет: в 2 т. Т. 2. Имена и документы. – М.: МХТ, 1998. – С. 277-278.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Гиацинтова С. В. С памятью наедине. – М.: Искусство, 1985. – 544 с.

Глиэр Р. М. Великий мастер музыкального спектакля [Вл. И. Немирович-Данченко] // Статьи и воспоминания. – М.: Музыка, 1975. – 220 с.

Лещинский А. А. Танец в драматическом театре // *Балет.* – 2010. – № 4. – С. 32-33.

Марков П. А. Режиссура Вл. И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. – М.: ВТО, 1960. – 408 с.

Московский Художественный театр. 100 лет: в 2 т. Т. 2. Имена и документы. – М.: МХТ, 1998. – 296 с.

Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1919-1943. Ч. 1. 1919-1930. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. – 440 с.

Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Собр. соч.: в 8 т. Т. 1. – М.: Искусство, 1954. – 516 с.

Шенг Схейен. Дягилев. «Русские сезоны» навсегда. – М.: КоЛибри; Азбука-Аттикус, 2013. 608 с.

Юшкова Е. В. Пластика преодоления. – М.: Литагент Ридеро, 2016. – 276 с.