**Вопросы театроведения: Сборник научных трудов** / Ред. кол.: А. Я. Альтшуллер (отв. ред.), Т. Д. Исмагулова (сост.), Н. В. Кудряшёва. СПб., 1991. 214 с.

От института 3 [Читать](#_Toc401222939)

**I**

*А. Я. Альтшуллер*. Театроведение и герменевтика. Некоторые вопросы методологии 6 [Читать](#_Toc401222941)

*О. О. Хрусталева*. Восприятие и осмысление (К проблеме метода в театроведении) 18 [Читать](#_Toc401222942)

*М. А. Золотоносов*. Искусство актера: Семиотический анализ и структурная типология 33 [Читать](#_Toc401222943)

*Н. В. Кудряшёва*. Актерский портрет в театроведении. Вопросы типологии 57 [Читать](#_Toc401222944)

**II**

*Д. И. Золотницкий*. Вечные спутники (А. А. Гвоздев и В. Э. Мейерхольд) 72 [Читать](#_Toc401222946)

*Н. В. Песочинский*. «Великий перелом» в театральной критике (1930) 98 [Читать](#_Toc401222947)

*Л. С. Данилова*. Театроведческое изучение А. Н. Островского 120 [Читать](#_Toc401222948)

*С. И. Мельникова*. Что происходит в паузе (Некоторые вопросы сценической шекспирианы и современного советского театроведения. 1980‑е годы) 133 [Читать](#_Toc401222949)

*Т. Д. Исмагулова*. Булгаков на сцене и в театральной критике 1980‑х годов («Собачье сердце», «Зойкина квартира») 148 [Читать](#_Toc401222950)

*И. Е. Ерыкалова*. Черты театра Булгакова (По материалам современных исследований) 162 [Читать](#_Toc401222951)

**IV**

*Л. С. Овэс*. Сценография в осмыслении театральных художников и критиков (1960‑е – первая половина 1980‑х годов) 187 [Читать](#_Toc401222953)

*Л. И. Гительман*. Русская драматургия в оценке Э.‑М. де Вогюэ 201 [Читать](#_Toc401222954)

# **{****3}** От института

Всероссийский научно-исследовательский институт искусствознания (с 1962 по 1990 год — Научно-исследовательский отдел Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова) всегда уделял большое внимание проблемам театроведческой науки. Строго говоря, наше театроведение как самостоятельная научная дисциплина оформилось в стенах Института. Здесь работали крупные театроведы А. А. Гвоздев, В. Н. Всеволодский-Гернгросс, С. С. Мокульский, И. И. Соллертинский, К. Н. Державин, С. С. Данилов, которые, наряду с исследованиями русского и зарубежного театра, постоянно занимались методологией науки о театре[[1]](#footnote-2).

Настоящий сборник посвящен различным проблемам театроведения. Сегодня ощущается острая необходимость новых подходов к науке о театре, и потому Институт предлагает вниманию читателей статьи **I раздела** сборника, посвященные теоретическим театроведческим проблемам, в том числе статью *А. Я. Альтшуллера* «Театроведение и герменевтика. Некоторые вопросы методологии», которая ставит вопрос о связях герменевтики и театроведения, и работу *М. А. Золотоносова* «Искусство актера: семиотический анализ и структурная типология», являющуюся одной из первых попыток изучения человека на сцене с помощью системно-структурного анализа. Сегодня здесь есть материал для дискуссии, а время покажет, насколько необходима театроведческая связь со структурными методами и соответствующей терминологией.

В 1940 году в подготовленном Институтом сборнике «О театре» была помещена статья С. Н. Дурылина «Актер и образ (О работе над монографией об актере)». Ныне, спустя полвека, к этой теме обращается в статье «Актерский портрет в театроведении» *Н. В. Кудряшёва*, которая исследует различные методики работы над актерским портретом.

{4} *О. О. Хрусталева* в статье «Восприятие и осмысление (К проблеме метода в театроведении)» делает попытку связать объективный и субъективный моменты — собственно материал спектакля и личное его восприятие, аспект, в театроведении ранее почти не затрагивавшийся.

**II раздел** посвящен проблемам театроведческой науки 30‑х годов. Статья *Д. И. Золотницкого* «Вечные спутники (А. А. Гвоздев и В. Э. Мейерхольд)» поднимает обширную неисследованную проблему: речь идет о взаимном влиянии, о полемике-дружбе основоположника русского театроведения А. А. Гвоздева и великого режиссера XX века В. Э. Мейерхольда. Каждый из них многое брал у другого и немало давал взамен. Притом союз не походил на идиллию: возникали противоречия, несогласия, споры. Выводы исследователя показывают, что это были плодотворные противоречия, поучительные для театральной практики и науки о театре.

Работа *Н. В. Песочинского* «“Великий перелом” в театральной критике (1930)» посвящена этапу, решающему для советского театроведения: опираясь на детально проработанный материал, автор убедительно показывает, как многообразие форм и школ театроведения было насильственно введено в единое русло и каким ущербом это обернулось для советской науки о театре.

**III раздел** сборника посвящен связям театроведения и современного театра. В статьях *Л. С. Даниловой* «Театроведческое изучение А. Н. Островского» и *С. И. Мельниковой* «Что происходит в паузе (Некоторые вопросы сценической шекспирианы и современного советского театроведения. 1980‑е годы)» рассматривается сопряжение сценического прочтения классиков мировой драматургии с трактовкой их творчества в литературоведческих и критических работах последних лет.

Последние годы Институт многое делал для издания и пропаганды театрального наследия М. А. Булгакова. Вместе с ленинградскими отделениями Союза писателей и СТД Институт провел две международные конференции, посвященные его творчеству. Под руководством А. А. Нинова были выпущены сборники научных трудов «Проблемы театрального наследия М. А. Булгакова» (1987), «Булгаков-драматург и художественная культура его времени» (1988). Кроме того, начато четырехтомное издание театрального наследия М. А. Булгакова. Первый том этого капитального труда «М. А. Булгаков. Пьесы 1920‑х годов» вышел в свет в 1989 году. В III разделе печатаются две статьи сотрудников «булгаковской группы» Института.

Статья *Т. Д. Исмагуловой* «Булгаков на сцене и в театральной критике 1980‑х годов» посвящена инсценировке повести Булгакова «Собачье сердце» и пьесе «Зойкина квартира», которые породили своеобразный театральный «бум» на сцене последнего десятилетия: было поставлено несколько спектаклей в Москве и Ленинграде, не говоря уже о периферии. Автор анализирует причины актуальности и успеха именно этих произведений писателя на сегодняшней сцене и выявляет проблемы и конфликты, которые уловила в спектаклях {5} современная театральная критика.

В статье *И. Е. Ерыкаловой* «Черты театра Булгакова (По материалам современных исследований)» рассматриваются вышедшие в 1970 – 1980‑е годы работы о драматургии и театре Булгакова. Это монографии советских исследователей М. Чудаковой, А. Смелянского, работы А. Нинова, Я. Лурье, В. Гудковой. Кроме того, в статье анализируются недавние зарубежные исследования о Булгакове К. А. Райта, Дж. Куртис, Ф. Левина и др.

Две статьи **IV раздела** тематически стоят как бы особняком. Статья *Л. С. Овэс* «Сценография в осмыслении театральных художников и критиков (1960‑е – первая половина 1980‑х годов)» призвана дать представление о литературе по театрально-декорационному искусству этого периода. В задачу автора входит систематизация обширного потока искусствоведческих трудов. Помимо общей картины литературы по сценографии и ее типологии, Л. С. Овэс стремится к созданию у читателей представления об основных процессах советского театрально-декорационного искусства 1960 – 1980‑х годов, формулирует их основные методологические новации.

Завершает сборник исследование *Л. И. Гительмана* «Русская драматургия в оценке Э.‑М. де Вогюэ». Статья представляет как бы самостоятельный сюжет о критике, одним из первых оценившем значение русской драматургии и театра XIX века для французской и мировой культуры.

Надеемся, что тематика сборника, разрабатывающего теоретические проблемы современного театроведения, получит продолжение в будущем.

# **{****6}** I

## А. Я. АльтшуллерТеатроведение и герменевтикаНекоторые вопросы методологии

Современное театроведение — многосоставная, комплексная наука — включает в себя разные самостоятельные разделы. Это прежде всего теория театра, история театра и театральная критика. Теория театра изучает общие законы театра как явления искусства; история театра исследует преимущественно прошлое сцены; предмет театральной критики — текущий театральный процесс, современное состояние сцены.

Кроме теоретического, исторического и критического аспектов театроведения, следует иметь в виду и его методологический аспект, охватывающий многие проблемы организации и построения принципов науки, имеющей исторический и практический смысл. К театроведению относятся также такие дисциплины, как социология театра, психология творчества, техника сцены, экономика и организация театра и др. Мы не назвали здесь изучение драматургии, режиссуры, актерского мастерства, театрально-декорационного искусства, музыки спектакля, ибо это неизбежно входит в названные выше основные разделы театроведения.

Если история театра и теория театра никогда не вызывали сомнения в том, что они являются составляющими понятия «театроведение», то проблема принадлежности театральной критики к науке, а следовательно к театроведению, наталкивает на споры. Прибегают к аналогии. Литературную критику часто рассматривают как самостоятельный вид литературного творчества, как часть самой литературы. Но аналогия тут неправомерна. Литература и литературная критика действуют в одних и тех же формах — слова и только слова. А театральное искусство и театральная критика действуют в разных формах. А как быть с критикой изобразительного искусства, музыки, хореографии? Ведь никому в голову не придет утверждать, что критика {7} здесь является частью изобразительного искусства, музыки и хореографии.

Театр — искусство нефиксируемое, сам предмет его нематериален, летуч, не остается существовать для потомков, и театральная критика, кроме общих для любой критики задач, имеет еще свою специфическую задачу: зафиксировать, воссоздать сам предмет критики. Поэтому ее следует отнести к важнейшей структурной части театроведения.

Долгое время в академической среде раздавались недоуменные голоса: что же, собственно, изучает театровед? Драму как литературную основу спектакля? Но это входит в задачу литературоведа. Художественное и музыкальное оформление? Но этим занимаются специалисты по изобразительному искусству и музыке. Что же остается? Актерское творчество и режиссура. Не мало ли для самостоятельной науки? Но театр, а следовательно и театроведение, нельзя рассматривать как сумму определенных компонентов. Органический синтез многих компонентов дает особый вид искусства — театр, а изучение его — особую науку — театроведение.

Театроведение — это не результат сложения различных специальных знаний, здесь появляется новый предмет со своим объектом изучения и своим языком.

Структурирование науки о театре — проблема весьма сложная и вряд ли может быть строго и до конца решена. Она подвижна и видоизменяется. На разных этапах развития театра на первый план выдвигаются разные составные части науки о театре. В то же время она по-разному сопрягается со смежными гуманитарными науками — философией, историей, социологией.

Главный объект театроведения — спектакль. Но одно дело — спектакль, который можно увидеть на сцене, а другое — спектакль прошлых лет. Спектакль прошлого следует прежде всего воссоздать. Требуется зафиксировать его внешний облик, игру актеров, дать ощутить его аромат, настроение — одним словом, «репродуцировать» спектакль. История оставила нам прекрасные образцы «репродукционной критики», но критика эта далеко не представляет все то театральное наследие, которое подлежит изучению. И не случайно основоположник современной науки о театре, выдающийся немецкий ученый М. Герман (1865 – 1942) считал реконструкцию спектакля основной задачей театроведения. М. Герман решительно разграничивал историю театра и историю драмы. Театр — это прежде всего сцена, актеры, режиссеры, зрители, считал он. Такой подход помог оформиться театроведению в качестве самостоятельной науки.

В 1924 году крупнейший советский театровед А. А. Гвоздев писал: «История театра как самостоятельная отрасль исторического знания — еще очень молодая наука. Она вступает в ряды научных дисциплин позднее других и только за последнее десятилетие, преимущественно в замкнутом кругу немецкой науки, она приобретает самодовлеющие и определенные очертания.

Что же задерживало развитие истории театра как науки? Причин, конечно, много; но прежде всего — это отождествление театра с драмой»[[2]](#endnote-2).

{8} Многие ученые-филологи, занимавшиеся театром, подходили к нему прежде всего со стороны текста драматического произведения. Но главное для нашей науки не текст как таковой, а исследование взаимодействия слова с голосом, движением, пространством, декорациями, музыкой и др. Текст театра следует рассматривать не литературно, а сценически.

М. Герман ввел в 1900 году термин «театроведение» (Theaterwissenschaft). В XIX веке существовало понятие «история театра» (Theatergeschichte), но история театра — часть театроведения и ни в коем случае не покрывает его.

Театроведение долго не имело четких терминов и границ, вызывало споры и разные толкования. Характерно в этом отношении полемическое высказывание В. Э. Мейерхольда 1930‑х годов: «Вы говорите “театроведение”, а я не знаю, что это такое. Ученые спорят между собой о дальних, конечных выводах науки, но все согласны с тем, что при ста градусах вода кипит. А в нашей области еще не установлены подобные азбучные истины. Во всем полная разноголосица! Первая задача так называемого “театроведения” — установление единства терминологии и формулировка “азбучных истин”. Только тогда оно может претендовать на то, чтобы называться наукой. Но боюсь, что до этого еще далеко»[[3]](#endnote-3).

Таково было мнение В. Э. Мейерхольда, режиссера, живо интересовавшегося историей и теорией театра. Что же касается других режиссеров, то подавляющее большинство не видело и не видит поныне практической пользы от театральной науки. Претензии к театральной критике часто переносятся на театральную науку. А театральная критика не удовлетворяет режиссеров чаще всего не своей оценочной стороной, а интерпретацией. Это вплотную связано с герменевтикой — философским учением об интерпретации.

Провозгласив театроведение суверенной наукой, оторвав его от филологических исследований, М. Герман, осуществляя реконструкцию спектаклей, отнюдь не игнорировал драматургию. Восстанавливая спектакль, он исходил из созданной им определенной методики, которая учитывала пространство (сценическая площадка, изобразительный ряд), где развертывалось действие, текст пьесы и ремарки, актерское искусство, зрительское восприятие. Здесь обращает на себя внимание отсутствие режиссуры, но надо иметь в виду, что методика М. Германа складывалась на рубеже XIX – XX веков, именно в то время, когда режиссура только возникала. Формирование театроведческих принципов М. Германа, формирование театроведения как науки относятся именно к началу XX века, т. е. времени утверждения режиссуры в практике мирового театра. До этого можно говорить о предпосылках для возникновения театроведения, о развитии театральных идей, об отдельных составных частях науки о театре.

Ряд театральных деятелей связывал возникновение театроведения не просто с появлением режиссуры, а конкретно с Московским Художественным театром, который развернул свою работу на новых научных началах. «… Вся “наука о театре” образовалась постепенно, {9} по мере развития деятельности Художественного театра», — утверждал А. Р. Кугель[[4]](#endnote-4). Но есть и другая точка зрения. Она сводится к тому, что, театроведение существует с древнейших времен, что театроведение — спутник театра.

В заостренно-полемической форме эту мысль высказал известный грузинский театровед Д. С. Джанелидзе. Он писал: «Вряд ли можно согласиться с мнением, что историю театроведения следует начинать с зарождения профессионального режиссерского искусства (т. е. с конца XIX – начала XX столетия). Неужели “Поэтика” Аристотеля, “Послания к Пизонам” Горация и то, что сказал Шекспир устами Гамлета о театре, высказывания Гете и Шиллера о сценическом искусстве, “Версальский экспромт” Мольера, “Парадокс об актере” Дидро, “Гамбургская драматургия” Лессинга, “"Гамлет" Шекспира. Мочалов в роли Гамлета” В. Г. Белинского — огромное наследие театральной мысли всех времен и всех народов мира — остается вне пределов театроведения?»[[5]](#endnote-5)

Все названные здесь эстетические манифесты, трактаты, критические статьи относятся именно к театральной мысли, к источникам для изучения теории и истории театра, но сами по себе не являются театроведением в том смысле, который мы сегодня вкладываем в это понятие.

Одной из самых актуальных проблем театроведения является проблема интерпретации. Принятый в науке о литературе термин «герменевтика» (от hermēnéuō — истолковываю, разъясняю) до сих пор не укоренился в театроведении. Этимология слова «герменевтика» указывает на Гермеса, «передающего вести богов смертным». Наука возникла в древности, имела целью толкование прежде всего священных текстов, а также античных литературных источников. Герменевтика выдвинула своих теоретиков (среди них отметим немецких ученых Ф. Шлейермахера, В. Дильтея, Х.‑Г. Гадамера и швейцарца П. Шонда, работы которых могут быть использованы в театроведении) и различные направления. В советской науке идеи герменевтики находим в работах Г. Г. Шпета, М. М. Бахтина, Л. С. Выготского; А. А. Смирнова, П. П. Гайденко, Ю. Б. Борева, В. Г. Кузнецова, М. Н. Эпштейна и др.

Главный вопрос, вокруг которого возникают споры, — можно ли привносить в созданный литературный и художественный текст личность толкователя, исследователя. Тут существуют два по сути противоположных подхода.

Первый заключается в отрицании какого-либо привнесения идей современности и личности интерпретатора в созданный когда-то текст (Ф. Шлейермахер); второй, более распространенный, наоборот, предполагает активное освоение этого текста, его актуализацию за счет, во-первых, иного времени и, во-вторых, индивидуальности интерпретаторов (Х.‑Г. Гадамер). Герменевтику давно уже связывают с теологией, философией, юриспруденцией, психологией, филологией, социологией, эстетикой, но с театроведением ее не пытались сопрягать. Между тем принципы герменевтики могут быть использованы в театроведении. Причем именно в XX веке, когда фигура {10} режиссера в театре заняла ведущее место, театроведение не может миновать проблем и достижений герменевтики, тем более что в театроведении мы сталкиваемся с одной важной особенностью — многоступенчатостью толкований.

Любая пьеса, как и любое произведение искусства, не имеет единственного толкования. Классическое произведение допускает бесчисленное их количество. Собственно, можно сказать и так — множественность толкований определяет классичность произведения.

Театр — текст, который подлежит истолкованию. Театральный текст также способен выдержать громадное число трактовок. Но новая трактовка не должна ничем грозить. Только в мрачное средневековье каждая новая трактовка богословских текстов была сопряжена с риском. А в театре советской эпохи этот риск — увы! — безмерно возрос. По законам герменевтики сам автор не может точно постичь смысл своего произведения. Более того, создатель принципиально не в силах дойти до сути своего детища — это должны, делать другие. Автор лишен возможности и права влиять на восприятие своего произведения. Правда, в истории театра существует понятие «авторская режиссура», когда сам автор ставит свое произведение в театре. Но даже в таком случае почти никогда не удавалось достичь адекватности авторского замысла и сценического воплощения.

Задача интерпретатора, по законам герменевтики, «понять автора лучше, чем он сам понимал себя».

Французский ученый Р. Барт, предложивший свою концепцию «многосмысленности» литературного произведения, множественности интерпретирующих методик и прочтений, выдвигает теорию, что в двучлене «произведение — интерпретация» первый элемент неподвижен, а второй меняется в зависимости от эпохи, злобы дня, общественной психологии, личности и опыта интерпретатора — его гражданской позиции, мировоззрения, эмоциональной жизни и многого другого[[6]](#endnote-6).

Попробуем оттолкнуться от бартовской формулы и применить ее к театру. Возьмем случай, когда в основе лежит пьеса, и не будем сейчас касаться таких специфических форм театра, как, скажем, итальянская комедия масок без твердо зафиксированного словесного текста. И тогда мы неизбежно должны будем оперировать тремя элементами: пьеса — спектакль — интерпретация, причем тут тоже только первый элемент — пьеса — неподвижен. Два других элемента подвижны, и второму тоже свойственна интерпретация. Ведь спектакль — это «интерпретация пьесы», а интерпретация воспринимающего (критика, зрителя) — это интерпретация «интерпретации пьесы», т. е. спектакля.

Формула «пьеса — спектакль — интерпретация» требует дополнительных комментариев. Спектакль — понятие изменчивое не только потому, что пьеса имеет множество трактовок, но и потому, что спектакль — явление незафиксированное. Один и тот же спектакль в разное время звучит по-разному. Незафиксированное произведение театрального искусства должно быть прежде {11} всего воссоздано. Воссоздание спектакля средствами слова, приемами театральной критики мы называем репродукцией спектакля. Но в чистом, беспримесном виде репродукции спектакля не существует, любая словесная репродукция спектакля таит в себе интерпретацию.

Словесную репродукцию спектакля осуществляет критик — посредник между искусством (спектаклем) и потребителем. Критик вносит в произведение свой смысл, толкует его по-своему.

Советские искусствознание и критика ориентировались, как правило, на позицию автора, брали за отправную точку всех рассуждений замысел автора. «Это не Островский, это не Чехов» — то и дело слышим мы безапелляционные приговоры. Всякая отличающаяся от авторского замысла интерпретация нередко объявляется искажением, надругательством или еще чем-нибудь в этом роде. Как будто кому-то может быть ведома позиция автора, вложенный им в произведение смысл. И автор может совершенно не знать, что он создал[[7]](#endnote-7).

Авторский замысел Р. Барт вообще в расчет не принимает.

Герменевтика ищет истину. Не случайно классический труд Х.‑Г. Гадамера называется «Истина и метод». В юриспруденции истина есть, в священных текстах истину можно искать. А есть ли истина в искусстве, в театре? Скорей всего нет. Тут истиной обладает воспринимающий, причем каждый своей. Законченный и показанный спектакль теряет свою истину и передает обладание ею и ее формулировку воспринимающему.

Первым интерпретатором пьесы выступает режиссер. Он осмысляет ее, толкует, выбирает актеров, превращает произведение литературы в произведение театра. «Я могу что-то создать, только интерпретируя других, — писал выдающийся итальянский режиссер Дж. Стрелер. — Я преодолел то демоническое искушение, которое заставляет моих коллег режиссеров страстно стремиться к тому, чтобы “почувствовать” себя творцом не только спектакля, но и пьесы»[[8]](#endnote-8).

С каким бы уважением, пиететом ни относился режиссер к пьесе, как бы он ни стремился в точности перенести на сцену замысел автора, все равно специфика разных искусств — литературы и театра — неизбежно проявит себя.

Кроме режиссера, интерпретаторами в театре являются и актеры — создатели сценических образов. Хотя слова «интерпретация» и «трактовка», по существу, синонимы, следует все-таки иметь в виду, что интерпретация предполагает большее изменение смысла, чем трактовка, что интерпретация претендует на новую правоту и является более широким понятием по сравнению с трактовкой. Поэтому, когда речь идет о режиссуре, мы предлагаем говорить об интерпретации, когда об актерах и их толковании отдельных ролей — о трактовке.

Внутри каждого спектакля должна быть исследована соотнесенность и взаимная дополнительность режиссерской интерпретации и отдельных трактовок.

{12} Последним интерпретатором сценического произведения является зритель. Следует отметить одну особенность зрительского восприятия спектакля. Зритель в театре нередко обладает предзнанием и предпониманием. Категорию «предпонимания» ввел в герменевтику Гадамер. Театральный зритель отличается от читателя литературного произведения или зрителя картины. Если речь идет о пьесе, которая уже известна зрителю или которую он смотрел в другом театре, это предзнание неизбежно связано с определенным зрительским ожиданием и влияет на восприятие. Тогда зритель подходит к спектаклю не как к самостоятельному произведению, а соотносит сложившиеся у него впечатления от прочитанной или виденной пьесы с вновь полученным впечатлением от спектакля. Здесь могут быть серьезные несоответствия. Предшествующий и новый опыт вступают в конфликт. А может быть и такое положение, когда зритель видел эту пьесу на сцене не однажды — и в разных театрах, в разных постановках. Тогда ситуация резко усложняется.

Если театр не прямо переносит ситуации и конфликты из современной жизни, то восприятие спектакля в целом, его соотнесенность с современностью во многом связаны со зрительской способностью к ассоциациям. Тут вступает в силу ряд факторов: ассоциации, которые порождает спектакль, можно разгадать, понять, что задумал режиссер, актер, но можно и привнести самому. Это зависит от воображения, фантазии зрителя, его эмоциональности, личного опыта, включающего образование, культуру, театральную подготовку, состояние и настроение на момент знакомства со спектаклем.

В современной герменевтике сложилось несколько направлений, которые применительно к театроведению можно сформулировать так:

1. Репродукционное

2. Историко-общественное

3. Философско-содержательное

4. Биографическое

Конечно, как и всякая классификация, она не может восприниматься в чистом виде; резких границ здесь нет и не может быть — разные направления пересекаются, выступают вместе, обогащают друг друга и т. д.

В приведенном перечне, охватывающем почти все возможные направления анализа спектакля, явно недостает того направления, которое предусматривает формальный анализ спектакля, его структуры, поэтики. Но эта необходимая сторона театроведческого анализа никак не связана с герменевтикой, больше того, она по существу противостоит ей. Ведь строение, форма предмета сами по себе не предполагают смысловой интерпретации, а только выраженное этой формой содержание.

### **{****13}** 1. Репродукционное направление

Принятый в литературной герменевтике термин «натуралистическое» (вместо предлагаемого нами «репродукционное») из-за своей многозначности усложняет понимание сути дела. Репродукционное направление в театроведении ставит задачей воспроизвести театральное представление. В этом плане серьезно могут помочь изобразительные материалы. Принцип применения иконографического материала (картины, гравюры, рисунки и др.) для восстановления спектаклей минувших эпох первым в советском театроведении разработал А. А. Гвоздев. Опираясь на исследования Макса Германа и Бруно Фёлькера, он стремился приблизить историю театра к истории изобразительных искусств, преследуя при этом две задачи — окончательно освободить театр от одностороннего подчинения литературе и привлечь внимание театроведов к более точной, документальной реконструкции спектакля.

Гвоздев и его сотрудники развернули свою деятельность в начале 1920‑х годов в Петрограде в Российском институте истории искусств (ныне — Всероссийский научно-исследовательский институт искусствознания). Если еще иметь в виду, что в отделе словесных искусств института работали в то время В. М. Жирмунский, Б. М. Эйхенбаум, В. Б. Шкловский, Ю. Н. Тынянов, пристально всматривавшиеся в специфические особенности формального момента в художественной структуре произведений, то будет очевидно, что поиски Гвоздева входили в общий процесс научно-художественного мышления тех лет.

Но когда мы занимаемся репродуцированием спектакля, мы снова сталкиваемся со спецификой театроведения. Какой именно спектакль воспроизводится? Ведь каждый спектакль одного и того же названия в одном и том же театре в разные дни звучит по-разному. Сегодня он воздействует в определенном направлении, завтра это воздействие ослаблено или сведено на нет. Никто не может сказать заранее, что в спектакле найдет отклик в зрительном зале, а что не будет воспринято. И тут надо заметить, что меняются только исполнение и общее звучание в зависимости от времени и обстоятельств. Внешний облик спектакля остается неизменным.

Реконструкция спектакля, о которой мы вели речь, касается именно его внешнего облика, которому не свойственна вариабельность.

В. Г. Белинский в статье «“Гамлет” Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» (1838) оставил непревзойденный образец репродукционной критики детально зафиксировав спектакль Малого театра, впервые поставленный 22 января 1837 года. В то же время статья представляет и историко-общественное направление, ибо рассматривает спектакль в «контексте истории», связана с проблемами русской жизни того времени.

Подлинное, современное толкование не может ограничивать себя репродукционным направлением. Понимание смысла произведения, {14} которое было вложено в него творцом, это восстановление, по словам Гадамера, «умершего смысла». Но и с этой формулой можно поспорить — есть смысл, который не умирает, который вечен, действителен «на все времена». И все-таки современный смысл произведения обнаруживается при учете сопряжения его с сегодняшней духовной атмосферой.

### 2. Историко-общественное направление

Изучение связей театра с общественной жизнью — одна из важных тем театроведения. Наиболее отчетливо эти связи проявляются в узловые периоды истории — в эпоху войны, демократического движения, революционных ситуаций и др. Именно этим периодам и связанным с ними театральным явлениям посвящены многие театроведческие исследования, где особое внимание обращено на общественные, социальные аспекты темы. В России, как, пожалуй, ни в одной стране, театр всегда был тесно связан с гражданской историей и политикой. Когда речь идет о произведении театрального искусства — спектакле, первый вопрос, который неизбежно возникает, — для чего он поставлен, как этот спектакль «вписывается» в реальную окружающую жизнь, как соотносятся его идеи с волнующими общество идеями времени, как он воздействует на социальное, нравственное и эстетическое сознание современников.

Сводить театр к публицистике, наставничеству, учебе, т. е. превращать театр-искусство в театр-неискусство, — устойчивая русская традиция. Не случайно в ходу были выражения «театр-школа», «театр-университет». Русский театр часто ставил перед собой прямую практическую задачу — оказывать противодействие власти, влиять на соотношение общественных сил. Изучая спектакль в «контексте истории», театроведение неизбежно смыкается с историей общественной мысли.

Актуальность литературного произведения ориентирована на то общество и время, в котором произведение создано, т. е. оно рассчитано на конкретную ситуацию и в то же время — на длительный периодам обращено к будущему человечества. Произведение театра не может иметь этой второй задачи. Театр обращен к современному зрителю и только к нему, и звучание спектакля обусловлено актуальностью его исторической, социальной, нравственной проблематики. Эта проблематика спектакля может в будущем сопрягаться с иным временем, но может оказаться совершенно непричастной к нему и даже резко ему не соответствовать.

Вхождение спектакля в «контекст истории» осуществляется разными способами, которые, с известной долей условности, можно обозначить так — через драматурга, через театр, через время[[9]](#endnote-9).

### **{****15}** 3. Философско-содержательное направление

Оно имеет целью толкование сценического произведения с точки зрения его внутренней содержательности. Существуют работы, посвященные принципам и методике анализа спектакля, прежде всего его содержательной стороны. Мы хотели бы обозначить возможные аналитические подходы, выработанные группой «Социология и театр» при Ленинградском отделении Союза театральных деятелей. Группа предложила следующую схему анализа спектаклей.

Каждое сценическое произведение рассматривается в различных аспектах — философском (взаимоотношения человека и общества), нравственном (взаимоотношения человека и человека), психологическом (взаимоотношения человека с самим собой). Совершенно очевидно, что в каждом спектакле существует несколько аспектов, они переплетаются, выступают вместе, и трудно бывает определить доминирующий. И тем не менее анализ по данной методике дает возможность яснее представить совокупную картину театральной жизни определенного периода.

### 4. Биографическое направление

Рассматривает художественное создание, исходя из биографии творца-драматурга, режиссера, актера. В конечном счете каждое произведение искусства несет на себе черты биографии его творца. Речь может идти лишь о степени зависимости произведения от биографии художника. Пьесы вырастают из житейского опыта драматурга, его душевного состояния, личных связей.

В пьесах А. Н. Островского непросто найти автобиографические моменты, хотя и здесь присутствуют отголоски службы драматурга в судебном ведомстве, его поездок по Волге и др. А вот драматургия А. В. Сухово-Кобылина связана с нашумевшим уголовным делом, по которому он был привлечен.

Мы еще плохо умеем делать выводы относительно творчества из, казалось бы, изученной биографии. Как верно и смело замечено американским литературоведом Саймоном Карлински, нельзя по-настоящему понять наследия Н. В. Гоголя, если не принимать в расчет и продолжать замалчивать его сексуальную патологию. И разве не объясняет многое в искусстве В. Э. Мейерхольда агрессивный, конфликтный характер режиссера?

Творчество многих актеров прямо восходит к их биографиям. И если у М. Н. Ермоловой труднее обнаружить прямую связь между жизнью и творчеством, то в исповедально-напряженном искусстве В. Ф. Комиссаржевской или Э. Дузе тут прямая и явственная зависимость.

Здесь мы неизбежно подходим к разговору об актерском перевоплощении. «Личностное» актерское начало часто не требует перевоплощения. Индивидуальность артиста может заменить, компенсировать перевоплощение. И к уже принятым альтернативам: {16} актер-исповедник и актер-мастер, актер переживания и актер представления — можно прибавить и такую: актер субъективный и актер объективный[[10]](#endnote-10).

Другой важный вопрос биографического направления — вопрос об авторском отношении к своему произведению. И хотя с точки зрения герменевтики автор не только не должен комментировать свое произведение, но и не может до конца его понять, в театре мы часто сталкиваемся с авторским комментированием. Это бывает до создания произведения (замысел) и в редких случаях, — после его осуществления (самоинтерпретация).

В режиссерском театре замысел спектакля связан с экспликацией (режиссерской партитурой), которая создается многими режиссерами до начала репетиций. Автор классических режиссерских партитур К. С. Станиславский вспоминал, как, несмотря на созданную им экспликацию «Трех сестер», спектакль долго не слаживался: «… Я, как полагается, написал подробную мизансцену: кто, куда, для чего должен переходить, что должен чувствовать, что должен делать, как выглядеть и проч.

Артисты работали усердно и потому довольно скоро срепетировали пьесу настолько, что все было ясно, понятно, верно. И тем не менее пьеса не звучала, не жила, казалась скучной и длинной. Ей не хватало *чего-то*. Как мучительно искать это *что-то*, не зная, что это!»[[11]](#endnote-11)

И далее Станиславский поведал о том неожиданном толчке, который дал репетициям нужный тон. Когда все участники будущего спектакля разочаровались в репетициях и расселись в унынии по углам, «кто-то стал нервно царапать пальцами о скамью, от чего получился звук скребущей мыши. Почему-то этот звук напомнил мне о семейном очаге; мне стало тепло на душе, я почуял правду, жизнь, и моя интуиция заработала. <…> Кто определит пути творческого сверхсознания!»[[12]](#endnote-12) Часто в процессе репетиций Станиславскому приходилось отступать от первоначального замысла — коррективы вносили актеры, живая практика. Замысел почти всегда не равен результату.

Заметим, что рассуждения Г. А. Товстоногова об актере — соавторе режиссерского решения спектакля — приводят его к выводу о ненужности, даже вредности предварительных режиссерских экспликаций, которые, по его убеждению, могут сковать творческую фантазию исполнителей, свести на нет возможность участия коллектива в живом творческом процессе. «… Главным тормозом в начальном периоде поисков режиссерского решения, вынашивания замысла является так называемое видение будущего спектакля…», — утверждает Товстоногов[[13]](#endnote-13).

Жесткое осуществление замысла режиссера — автора спектакля, так же как и самоинтерпретация, опасны тем, что они претендуют на канон интерпретации, а это губительно для искусства. Интерпретация не имеет канонов-границ. «Если хотят понять, то должны стремиться несколько отдалиться от собственного мнения о предмете, — говорит Гадамер. — Тот, кто хочет понимать, {17} не нуждается в том, чтобы подтверждать то, что он уже понимает»[[14]](#endnote-14).

Речь идет, по существу, о бесконечности, неисчерпаемости толкований в искусстве, о его принципиальной смысловой незавершенности.

Биографическое направление — одно из самых существенных в герменевтике. А в театроведении, где при анализе спектакля мы имеем дело со многими творцами, значение этого направления возрастает.

Таковы некоторые проблемы, на которые наталкивает сопряжение театроведения и опыта герменевтики.

### Примечания

## **{****18}** О. О. ХрусталеваВосприятие и осмысление(К проблеме метода в театроведении)

Нижеследующий текст будет представлять собой сведение общих мест, расхожих понятий, само собой разумеющихся вещей. Тем самым он окажется попыткой взглянуть на ряд крайне устойчивых стереотипов, наработанных театральной наукой и театральным сознанием вообще. Речь в нем пойдет о том, что имеет в виду каждый, получивший хотя бы минимальное образование в области театра и размышляющий о нем.

Нижеследующий текст не ставит целью исследовать заявленную в названии проблему окончательно или сколько-нибудь полно. Он лишь коснется ее узловых точек, что, быть может, позволит наметить некоторые перспективы для театроведческой науки, если, конечно, считать, что таковая существует именно как наука, а не как набор самостоятельных дисциплин, взаимосвязанных весьма относительно.

Иерархия знания, имманентная всякой развитой науке, отрефлексирована в театроведении явно недостаточно, а естественные ступени закреплены традицией скорее автоматически:

критика — как запечатление сиюминутного процесса;

история — как уложение сиюминутности в исторические отрезки, т. е. их временная и пространственная систематизация;

теория — как система обнаруженных, осмысленных и выведенных на абстрактно-логический уровень закономерностей создания + существования артефактов, система сбалансированных понятий и терминов, позволяющая изучать то, что не связано, не зависит, не подвластно времени-пространству, существует постоянно и постоянно самопроизвольно зарождается (всякий раз заново, но непременно).

Не разработаны не только прагматические аспекты соотношения критики, истории, теории, но и начальные методологические подходы к видам театроведческой деятельности. Тем не менее устная традиция обучения (отсутствует учебник по театроведению как таковой) подтверждает, что неписаные правила, о которых осведомлен (осознанно {19} или бессознательно) каждый театровед, все же существуют. И можно почти с уверенностью предположить, что внутри каждого конкретного исторического отрезка вопрос о соотношении критики — истории — теории не встает в силу очевидности, но сама очевидность не позволяет дистанцироваться от проблемы, взглянуть на нее со стороны, понять, что она в себе заключает.

Речь идет не столько о восприятии и осмыслении театрального действа, сколько об осмыслении этого восприятия, умении его находить и фиксировать в критике, рассматривать с точки зрения истории, выявлять закономерности восприятия, которые прямо зависят от способов воздействия выразительных средств театра вообще. Неразводимая пара «воздействие — восприятие» оказалась в театроведении разорванной (что для него, в отличие от других «ведений», вполне губительно, поскольку сценический артефакт можно воспринимать, только пока он существует реально перед глазами, и его нельзя, как музыкальное произведение, не говоря о литературе или живописи, «читать» внутренним слухом, принимая на себя функции исполнителя, т. е. воздействующего фактора). Изучалось лишь воздействие, понимаемое к тому же как самодостаточная и замкнутая в себе вещь-единица. Его механизмы, диктующие выбор тех или иных выразительных средств, слишком часто не замечались, что сегодня ощущается как недостаточность, требующая естественного восполнения.

«Поэтика» Аристотеля, к которой через два с половиной тысячелетия апеллирует медленно развивающееся театроведение, являет собой почти неправдоподобный вариант синкретического слияния трех разделов науки, не воспринимаемых только потому, что теория в ней («Поэтике»), как и следует, доминирует над двумя другими. Критик современных ему трагиков, т. е. человек, непосредственно и чувственно воспринимающий рядом текущий процесс, Аристотель в то же время фиксирует эволюцию — историческое развитие современной ему системы, одновременно выводя из нее свод правил, которыми должно или не должно руководствоваться при создании трагедий: «Итак, трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, посредством действия, а не рассказа, *совершающее* путем *сострадания* и *страха очищение* подобных *аффектов*. <…> Именно: надо и вне представления на сцене слагать фабулу так, чтобы всякий, *слушающий* о происходящих событиях, *содрогался* и *чувствовал сострадание* по мере того, как развертываются события; это *почувствовал бы* каждый, слушая фабулу “Эдипа” (здесь и далее курсив мой. — *О. Х*.)»[[15]](#endnote-15). Но античный зритель, узнавая трагедию, узнавал и получал ее неотрывно от театрального воплощения, поскольку трагедия для чтения (уже в развитом античном обществе, например, времен Аристотеля) была уделом элиты (ситуация, впрочем, не изменилась до сих пор). К тому же трагедия при этом становилась фактом уже другого искусства — словесного, с иной системой выразительных средств[[16]](#endnote-16). Внимание на генеральное положение «Поэтики» обратил Х.‑Г. Гадамер: «В своем знаменитом определении трагедии Аристотель {20} дал указание, решающее для проблемы эстетического, какой она начинает представать в нашем освещении, включив в сущностное определение трагедии ее воздействие на зрителя»[[17]](#endnote-17). От этой точки можно отсчитывать труд Аристотеля, и тогда остальные положения окажутся ее прямым следствием: рекомендации, своего рода нормативы трагического выдвигаются для достижения одной цели — катарсиса, они есть наилучшее средство воздействия. «Поэтика» словно пытается отладить бесперебойную работу механизма «воздействие — восприятие», и потому в ней так много определений, данных через «не» (герой трагедии — не такой и не эдакий, а…), т. е. отвергающих неудачные выразительные средства. К тому же труд Аристотеля отражает запросы конкретной театральной системы с разработанной структурой опознавательных знаков, сигнализирующих зрителю о происходящем (как, например, выход вестника с той или иной стороны, цвет плаща актера, тип маски) и подчиненных довольно строгим эстетическим правилам. В античном театре в определенном смысле регламентировалось и качество переживаемых зрителем эмоций. Во всяком случае автору трагедии «Взятие Милета», посвященной недавно произошедшим событиям, был присужден штраф за слишком непосредственную зрительскую реакцию (амфитеатр рыдал и, рыдая, обрушил одну из трибун), достигнутую внеэстетическими, с точки зрения судей, средствами. Однако театральная легенда любит и бережно хранит воспоминание об этом эпизоде, как и о многих других, где связь зала со сценой проступает особенно зримо, фиксируя, что особенно важно, воздействие через восприятие: зрители, которые привставали, когда на сцене привставал Мочалов в пьесе «30 лет, или Жизнь игрока», видя, как в его стакан льется яд; отшатывающийся партер, когда К. Яковлев в «Авдотьиной жизни», стоя на авансцене, замахивался кнутом; публика, приходившая специально послушать «отсебятину» Варламова; зрители, отправляющиеся к сестрам Прозоровым; гробовое молчание зрительного зала после первого акта чеховской «Чайки», разрешавшееся шквалом аплодисментов; французская карикатура с двумя потоками рыдающих и смеющихся людей, выходящих из разных театров, наконец. Легенда хранит историю магнетической власти над зрителем, ради которой он вновь и вновь идет в театр и о которой известно лишь, что порой она бывает такой.

Не получить в руки саму магию, но попытаться понять ее основу, т. е. выявить способы воздействия и механизмы восприятия, — вот, собственно, задача, которая может стоять перед театральной наукой. Она была сформулирована еще Э. Шумахером в работе «К теории исполнительского искусства»: «Общая теория исполнительского искусства должна использовать и расширить познания общей эстетики восприятия, в особенности — с точки зрения физиологии и психологии восприятия и идейного проникновения. <…> Следует дать и углубить определения, касающиеся специфики вида, подвидов и жанров театра и его симультанности творчества и восприятия; непосредственности отношений между исполнителем и воспринимающим субъектом, а отсюда обоюдной возможности влияния; {21} высокой вариабельности способов исполнения посредством иконографического и семантического знакового материала; конститутивной оригинальности всяческого производства; множественности форм коммуникации с преимущественно коллективным характером восприятия»[[18]](#endnote-18). С тех пор советская наука о театре не слишком продвинулась вперед. Исследования, пытающиеся дать классификации выразительных средств, которыми пользуются режиссеры и актеры, разработать терминологический аппарат, остаются единичными и, как правило, не рассматривают материал с точки зрения «воздействия — восприятия»[[19]](#endnote-19). Конечно, для разработки заявленной проблемы необходимо привлекать методы социопсихологии и психологии восприятия, проводить и статистически обрабатывать эксперименты с различными группами зрителей. Но на первоначальном этапе достаточно взглянуть на уже имеющиеся театральные материалы по-новому, чтобы обосновать хотя бы саму постановку проблемы. Связи сцены и зрительного зала отнюдь не направлены в одну сторону: театр — не удав, а зритель — не загипнотизированный кролик, сам идущий к нему в пасть. Книги о театре пестрят предостерегающе-горькими замечаниями о власти, которую, в свою очередь, имеет, зрительный зал над сценой: «Неосторожное выражение, употребленное автором, ошибка оговорившегося актера, необдуманный жест, вызвавший смех в серьезный момент действия, неоднократно оказывали решающее влияние, на роковой исход много обещавшей премьеры. <…> Раз начав при постановке какой-либо пьесы выражать свое веселое настроение, публика не так-то легко дает вернуть себя на путь серьезного отношения, особенно если подметила, что *возбуждение веселья не входило в расчеты и намерения* драматурга. В таких случаях бывает, что самые серьезные слова и события вызывают бурное веселье, что нельзя вообще произнести ни одного слова, не вызвав у публики безудержного хохота»[[20]](#endnote-20). Очевидно, что «воздействие — восприятие» в подобных случаях меняются местами, воздействующей стороной становится зрительный зал, поведение которого подчиняется правилам игры, начавшейся в нем самом, и подавляющей те правила игры, что предлагала, но не сумела «навязать» публике сцена. Из сложных взаимоотношений, своего рода сражения, разыгрывающегося на незримой границе между залом и сценой, делались далеко идущие и звучащие почти аксиомой выводы: «Комическое и трагическое на сцене — это лишь категория восприятия зрителя. До начала спектакля нельзя сказать, что идет в театре, “комедия” или “трагедия” — это можно решить, и то не совсем точно, только после представления»[[21]](#endnote-21). Вот еще одно умозаключение Гадамера: «В нем (спектакле. — *О. Х*.) игра как бы поднимается до своей идеальности. Для играющих это означает, что они не просто исполняют свои роли, как в любой игре; скорее они их представляют для зрителя. Их тип участия в игре определяется тем, что они играют свои роли в связи с целостностью зрелища и с оглядкой на нее; полностью же входить в зрелище должен зритель, а не они. Таково тотальное преображение, происходящее с игрой, когда она становится спектаклем; зрителя оно ставит на место играющего. Отныне он, а не {22} играющий представляет того, для кого и в ком осуществляется игра»[[22]](#endnote-22).

Но если зритель собственное участие в сценическом акте осмыслять не обязан, то о способах воздействия непременно задумывается каждый практик театра, будь то актер (как, например, Каратыгин, делавший эскизы к ролям, в которых он отрабатывал выразительные средства для создания образа), сценограф (театральные художники, особенно в 1970‑е годы, отточили умение создавать образ спектакля настолько емко и лаконично, что зачастую достаточно было посмотреть на сцену, чтобы понять, о чем будет спектакль, и это умение в. 1980‑х годах начало восприниматься как недостаток, выхолащивание сценографической идеи в разъясняющую иллюстрацию-знак: «красный флажок, пучок цветущей вишни — яблони, голубое небо и понятно — Первомай»[[23]](#endnote-23)) или режиссер. Для постановщика спектр воздействующих компонентов разрастается, поскольку он берет на себя функции автора и, следовательно, должен учитывать зрительское восприятие каждого из них и всех в целом.

Желание понять потребности публики или воспитать «своего» зрителя (т. е. такого, который особенно восприимчив к предлагаемой театром системе выразительных средств) непременно присутствует у каждого из театральных деятелей, ибо художник не стремящийся быть понятным или любимым современниками, все же некая аномалия. Надежда на будущее — обольстительная иллюзия и плохое самоутешение, особенно применительно к театру, что подтверждают судьбы и многочисленные высказывания художников из различных сфер искусства. Между тем миф о непризнанном гении, порожденный нашей историей, оказал влияние на целое поколение театральных практиков. Из него были сделаны далеко идущие выводы, еще и закрепленные поэтическими формулами типа «быть знаменитым некрасиво». Об этом не стоило бы говорить (современники могут ошибаться в масштабах явления, но еще не было сколько-нибудь крупного художника, который не замечался при жизни, хотя бы только узким кругом профессиональных ценителей), когда бы миф не оказал воздействия и на театральную науку. Две его части: идеологическая (установка «искусство должно быть понятно») и творческая («подлинный художник всегда гоним и неизвестен») — сказались на невнимании исследователей к изучению механизмов воздействия и способов манипуляции восприятием. Их вспоминали обычно в негативном ключе в связи с маскультом, где они действительно обнажены и рассчитаны на довольно грубые приемы воздействия. Но, как правило, в профессионально отточенном маскульте эти приемы используются с таким обезоруживающим обаянием, что поддаваться им становится почти удовольствием даже для все понимающих в способах манипуляции людей (голливудские картины, фильмы К. Лелюша — скажем, «Мужчина и женщина», французская эстрада владеют ими в совершенстве). Науке о театре стоит обратить внимание на исследования, посвященные масс медиа, поскольку они выявляют принципы «воздействия — восприятия». Именно грубость и отчетливость использования такого рода приемов позволяют понять существенные, «несущие балки» воздействия. Вероятно, с них и следовало {23} бы начать простейшие фиксации. Впрочем, для этого даже не нужно обращаться к маскульту, достаточно вспомнить о грубых приемах актерской игры, в просторечии именуемых «шакальством», которые и есть использование самых примитивных и отлично известных приемов воздействия: надрывный крик, страшный шепот, гомерический смех; утрирование внешней характеристики — хромоты, шаркающей походки, согбенности; деревянно-прямая спина и т. д. Интересно с этой точки посмотреть и на систему амплуа, которая предполагала, с одной стороны, наличие определенных внешних данных («фактуры»), а с другой — требовала от актера владения приемами игры (умения произносить стихотворные монологи или носить фрак, смешить публику или петь куплеты). Эти приемы хранила традиция, передавая от актера к актеру, что позволяло провинциальным труппам быстро «собирать» спектакли, достаточно точно рассчитывая их успех у публики.

Провинциальные антрепренеры в этом смысле не слишком отличаются от великих режиссеров, поскольку озабочены одним и тем же — стремлением вызвать у зрительного зала ответную положительную эмоцию. Различие состоит лишь в том уровне восприятия, на который рассчитан тот или иной спектакль. А. Я. Таиров вспоминал в книге «Записки режиссера»: «В “Фамире-кифарэде”, по общему признанию, *лучшим местом* была сцена стансов Фамиры. И она же, несомненно, была *самой непонятной* по тексту. Не понимало ничего большинство зрителей, но в работе над стансами был так *счастливо найден* их *ритм*, что *зал напряженно внимал* исполнявшему их Церетели»[[24]](#endnote-24). Изысканная сложность поэзии И. Ф. Анненского не стала препятствием для восприятия, поскольку выразительные средства театра (в данном случае мелодекламация Церетели) превратили стихи в «музыку», эмоциональность которой и воздействовала на зрительный зал.

Режиссерские рефлексии над собственным методом и театром в целом дают огромный по неизученности материал для исследования проблемы «воздействие — восприятие». Они демонстрируют, как складывается система выразительных средств, как отвергаются чужеродные способы воздействия, как режиссер собирается устанавливать контакт со зрителем. Среди черновых записей Таирова есть «Беседа о театре» 1916 года: «Три элемента, необходимые для его сущности: 1) **эмоция актера** является необходимым импульсом театрального действа, 2) **жест**, при помощи которого эмоция актера отливается в театральную **форму** и 3) эмоция зрителя, сообщающая творимому действу характер **Соборности**». И следующее ниже разъяснение: «*Ответная эмоция* зрителя и *создает* ту Соборность, которую Вяч. Иванов справедливо считает необходимым элементом театра»[[25]](#endnote-25). Жест как эмоция души, вызывающая ответную эмоцию, — один из характернейших приемов таировского театра — считывается из приведенной цитаты, объясняет, почему актеры Камерного театра так много времени отдавали пластическому тренингу, чего добивались на репетициях.

{24} Впрочем, и «фигуры умолчания» тоже свидетельствуют об избранном методе. Например, К. С. Станиславский, вообще довольно много размышлявший о зрителе, почти не вспоминает о нем в процессе разбора или репетиций. В этом есть невольная уловка, т. к. система его предполагала существование «как бы» — как бы мы не видим зрителя, как бы он отделен от нас четвертой стеной. И спины актеров, повернутые к зрителю, были не меньшим способом воздействия, почти шокирующей условностью для тех, кто видел подобное впервые. Четвертую стену необходимо было установить, чтобы заново увидеть и ощутить саму жизнь, материальность мира — прожить его в подробностях и деталях, заметить их, научиться воссоздавать, т. е. вывести эту жизнь как предмет искусства. (Поэтому во мхатовских спектаклях так поражали зрителя «мелочи» повседневности, воспроизведенный «шум» жизни.) Подобная потребность, но восемьдесят лет спустя, обусловила рождение спектакля А. А. Васильева «Взрослая дочь молодого человека». Ключом для его восприятия была натуралистически заостренная сцена приготовления салата, во время которой зритель подключался к реальному течению времени — его уходило столько, сколько необходимо для совершения всех конкретных действий по приготовлению; и редкие реплики, идущие через долгие паузы, подчеркивали замедленность происходящего. Публика с воодушевлением или, напротив, насмешливой настороженностью воспринимала невероятную подробность актерского проживания событий, и вовсе не сразу становилось очевидно, что спектакль Васильева насквозь театрален, изобилует «условными» приемами. В 1979 году было важно именно подробное проживание, по которому истосковалось зрительское восприятие.

Проблема восприятия остро встает в режиссерских работах, когда она соединяется с анализом иных театральных систем. Вот ядовитое замечание В. Э. Мейерхольда о способе обустраивания сценического существования МХТ: «Никогда *нельзя поверить*, что *ветер качает* гирлянду в первой картине “Юлия Цезаря”, а *не рука рабочего*, потому что *плащи* на действующих лицах *не качаются*»[[26]](#endnote-26). Оно прекрасно демонстрирует, что, настаивая на системе «условного» театра, режиссер как бы забывает о способности зрителя принимать любые правила игры и, при захваченности зрелищем, «не замечать» мелких противоречий. Но Мейерхольда не устраивала система выразительных средств, предложенных МХТ, поэтому он гипертрофировал противоречащие элементы, выдвигал их на первый план и тем самым видоизменял для читателя (воздействием собственного описания) восприятие спектакля. (Прием разрушения чуждой системы за счет неучитывания правил игры, нежелания их принять — один из самых действенных. Им пользуются всякий раз, когда существующие выразительные средства теряют способность к воздействию. Достаточно вспомнить описание оперного спектакля у Л. Н. Толстого или процитировать современного нам писателя: «А я театр не люблю. Там в первом действии по пьесе пол моют. А в третьи уже десять лет прошло. А пол мокрый. *Не верю*»[[27]](#endnote-27). Отличие писателей от режиссеров в данном случае состоит лишь {25} в том, что литератор выражает собственное неудовольствие, а постановщик обязан следом обосновать и раскрыть свою систему выразительных средств.) Отсылка к спектаклю МХТ возникает в статье Мейерхольда не случайно: она необходима для обострения различий между подробным, многочисленным в деталях воссозданием жизни и его собственным стремлением и умением раскрыть мир через крупный, как бы «высвеченный» фрагмент жизни. Статья «Театр. К истории и технике» останавливается на тех моментах сценографии, актерской игры, которые сразу и непосредственно транслируют идею спектакля. Мейерхольд цитирует работу Брюсова, ссылаясь на нее как на определяющее его задачи положение: «Сцена должна давать все, что поможет зрителю легчайшим образом восстановить в воображении обстановку, требуемую фабулой пьесы», и затем конкретизирует: «Первый акт: ворота замка, у которых охотники находят пьяными Шлюка и Яу. На сцене показаны только ворота с круглой вертящейся дверью, украшенной вверху бронзовой статуей Амура. *Ворота у самой авансцены*. Они *поражают* своей *грандиозностью*, так они громадны и так пышны. Сквозь ворота не видно замка, но по уходящему вглубь ряду боскетных ширм *зритель* сразу *воспринимает* и *стиль* эпохи, и *богатство* тех, кто живет за этими воротами. А *фигуры* Шлюка и Яу рядом с пышными воротами сразу *создают* нужный для пьесы *контраст* и *вводят зрителя* в плоскость трагикомедии, сатиры»[[28]](#endnote-28). Мейерхольд, конечно же, ниоткуда не мог произрасти, как из МХТ, который дал ему цепкую наблюдательность, острое видение детали, умение работать с ней так, чтобы она сама по себе воплощала мир, жизнь, судьбу. Поэтому пространство, особенно в ранних, эстетически заостренных спектаклях, сжималось, теряло объем. За него начинали работать временные характеристики, передававшие пульсацию жизни, ее ритм. Но, что гораздо существеннее, именно в этой статье Мейерхольд вводил новый элемент зрительского восприятия — воображение, фантазию, художественную память, которые должны были включиться с первых минут спектакля. Конечно, зритель, приученный к традиционному актерскому театру или «настроениям» и подробному изложению жизни героев в МХТ, должен был неуютно чувствовать себя на спектаклях Мейерхольда, предлагавших напряженную работу сознания и воздействовавших ритмом сценических построений. Может быть, поэтому в статье уделено так много внимания взаимоотношениям четырех «основ» театра — автора, режиссера, актера и зрителя. Знаменитые треугольники и выстроенные в линию последовательности, на бездушный схематизм и непонятность которых так сетовали Станиславский и Кугель, — попытка осмыслить способ взаимодействия с залом.

Сами способы воздействия разделяются на разные группы. Наиболее общими из них будут театральные системы, возникающие в конкретную историческую эпоху, связанные с типом организации сценического действия, особенностями театрального помещения (амфитеатр, площадь и собор, елизаветинский зал, императорская сцена, «малая» сцена, комната и т. д.). Понятно, что пространство определит способ существования актера, стиль игры. Но можно довериться {26} актерскому ощущению Станиславского: «Я пробовал декламировать на развалинах театра в Помпее. Несмотря на привычку говорить громко, меня было слышно лишь только тогда, когда я очень сильно напрягал голос и отчеканивал каждое слово. И чем больше я чувствовал свое бессилие в беспредельном пространстве открытого театра, тем больше хотелось помочь себе криком, движениями, мимикой. Зрителям пришлось стоять тесно сомкнутой толпой во все долгое представление мистерий. Такое утомительное положение должно было рассеивать толпу и заставлять актеров прибегать к еще более усиленному крику, к утрированной жестикуляции и к другим преувеличенным условностям игры для того, чтоб удержать внимание шумливой и недисциплинированной толпы»[[29]](#endnote-29). Игра требует площадки, а определенная игра — определенной площадки. Выбор помещения сам по себе определяет воздействие — восприятие, что особенно важно учитывать в исследованиях театра XX века, когда режиссеры в поисках новых выразительных средств начали экспериментировать с типами сценического пространства, диктовавшего особенности актерского существования, сценографии, музыкального оформления. На выяснении типа театрального помещения строилась школа реконструкции спектакля М. Германа, которая учитывала, каким образом зритель мог воспринимать действие.

Другая группа включает в себя стилистические приемы организации спектакля. Они могут быть общими для прямо противоположных художественных систем: достаточно напомнить хотя бы споры Таирова и Мейерхольда о приоритете в использовании конструктивистских декораций; или, скажем, спектакли А. В. Эфроса и Л. А. Додина. Рабочие сцены, разбирающие декорации «Месяца в деревне» рядом с О. Яковлевой, продолжавшей существовать в образе героини, рабочие сцены, как бы не замечающие, не обращающие на нее внимание; или с грохотом обрушивающийся сруб в спектакле «Живи и помни», долго и бессмысленно, с резким скрипом мотающийся столб, до этого стоявший неколебимо. Эмоциональная точка в обеих постановках достигалась при помощи сценографии: при всем различии приемов в зал транслировалось и залом считывалось (эмоционально или осознанно) чувство краха, разлома только что прочно и крепко слаженного мира, устройства жизни. В стилистическую группу входят элементы, слагающие внешний облик спектакля. (К ним стихийно, но вполне закономерно прилагают понятия стихосложения, в котором термины есть обозначения конкретных выразительных средств для создания образа, — рифма, метр, ритм, метафора, метонимия и т. д.)

Третья и ускользающая от точности фиксации группа — сама игра актеров. Анализируя ее, исследователь вынужден пользоваться материалом, где на первом месте находится восприятие автора (будь то рецензии или мемуары). Поэтому по отношению к ней особенно необходимы конкретные методологические разработки приемов работы с подобным материалом. Театроведы (критики, историки, теоретики даже) отнюдь не часто могут дистанцироваться от себя как зрителя, рассмотреть собственный организм со всеми {27} чувствами как некий аппарат для восприятия воздействия, продиктованного выразительными средствами театра. И в этом заключается одно из препятствий для осмысления проблемы. Театровед предпочитает смотреть из зала на сцену, лишь время от времени вводя еще один взгляд — на себя, сидящего в зале, на себя как объект для, например, «лучеиспускания» Станиславского. Правда, восприятие все равно отпечатывается в рецензиях, поскольку критик имеет дело с живой материей, от власти которой в разных случаях он может или не способен освободиться. В любом варианте он зафиксирует собственное восприятие.

Вот пример возможной работы с рецензионным материалом для постановки проблемы «воздействие — восприятие». Для начала — три рецензии А. А. Гвоздева, написанные в 1924 году с небольшим перерывом, судя по тому, что опубликованы они в «Жизни искусства», номерах 20, 22, 27. (Заметим в скобках, что, анализируя тексты, необходимо отрешиться от обаяния их или личности автора, от предмета даже.) Первая из рецензий («О преодолении эстетизма») — резюме гастролей Камерного театра: «… ни один спектакль *не захватывает* до конца, целиком. *Не волнует* остро и жгуче. Каждый новый опыт дает обильный материал для *наблюдений* и *рассуждений*, но *не впечатляет* без остатка, *не вызывает трепет* безоговорочного признания. <…> Отчего же нельзя отделаться от неизменно двойственного отношения к работе театра? С одной стороны, невозможно не признать ее культурной ценности, а с другой — эта работа кажется *необязательной*»[[30]](#endnote-30). Этот фрагмент появляется в статье сразу после скупых, но отточенных характеристик эстетических и стилевых особенностей Камерного театра, которые тем не менее не являются для критика положительными элементами, поскольку сам он оказывается не захваченным действием. Следующий фрагмент — попытка Гвоздева объяснить, почему «ответ… следует искать в той эстетической формуле театрального искусства, которую исповедует Камерный театр. Это *формула пронизывает* все пять постановок, несмотря на их разновидность. Она до известной степени *навязывается зрителю* всем построением спектакля. И сущность ее заключается в том, что зрителю *предлагается воспринять* не просто театр, а непременно прекрасный театр. Тот или иной *момент любования* непроизвольно *присоединяется* к *восприятию* спектакля. И *ничто не нарушает* эстетической *созерцательности*, пробужденной в зрителе, напротив, все *поддерживает* и *питает* ее»[[31]](#endnote-31). Гвоздев, отмечая элементы эстетического в спектаклях и их воздействие на зрителя, логически приходит к заключению, аналогичному тому, к которому пришел В. Я. Брюсов после просмотра спектаклей МХТ. Но если в статье поэта неприятие художественной системы было заявлено открыто уже в названии — «Ненужная правда» (это то, что не устраивало в способе воздействия — Брюсов не хотел и, наверное, даже не мог видеть «правды» по-мхатовски), то Гвоздев растворяет свое неприятие «ненужной красоты» в тексте: «“Прекрасно!” — неоднократно восклицал во время спектакля сидевший сзади меня *восторженный зритель*. И каждый раз я ловил себя на том, что я тоже любуюсь, {28} *невольно подчиняясь* первому впечатлению. Если бы это *переживание* я считал, *эстетически ценным*, то все “но”, все возражения мои отпали бы и спектакли Камерного театра были бы *восприняты* мной *безоговорочно*. Но увы, *любование* как эстетически *ценное восприятие* искусства изжито нами за последнее десятилетие»[[32]](#endnote-32). Самое любопытное в последней цитате — это двойственность восприятия Гвоздева, позволяющая ему дистанцироваться от собственных ощущений, развести их. К тому же выясняется, что «невольное подчинение» обаянию спектаклей в данном случае решающим не оказывается. Оно само подчиняется более важному и существенному для критика — комплексу его воззрений-идей на то, каким должен быть современный театр. При этом не захваченный целиком спектаклями Таирова Гвоздев с редкой профессиональной точностью фиксирует их особенности. Но ситуация меняется на прямо противоположную, когда критик пишет рецензию (статья «Этика нового театра») на потрясшую его постановку: «“Великодушный рогоносец” Мейерхольда — это *ответ* вдохновенного художника театра *на запросы современности*. Ответ, данный в пределах зрелого театрального мастерства, освобожденного от условностей и рутины, нависших над сценическим искусством в течение XIX века… … Отрекшись от наследия недавнего прошлого, Мейерхольд вобрал в себя весь *живой и бодрый дух* революционных лет, а вместе с тем и *лучшее* из древних *традиций* того искусства, которое мы называем искусством театра. “Рогоносец” — это *произведение наших дней*, прошедшее через очистительный огонь революционных сдвигов и переоценок. <…> “Рогоносец” преисполнен *молодости*. Нигде, ни в одном театре, ни в одной из бесчисленных студий наших дней не выносишь такого *яркого* впечатления от *молодости*, как в театре В. Э. Мейерхольда. Здесь все *свежо*, все дышит *бодрым* и *крепким здоровьем*, смелой инициативой»[[33]](#endnote-33). Эмоциональное потрясение, которое Гвоздев пережил на спектакле, превращает его в «восторженного зрителя» из рецензии на Камерный театр. Критик не может совладать с собой, что мгновенно отражается на лексике статьи — патетической, беспредметной, использующей лишь самые общие понятия; характеристики становятся неаналитичными, нагнетая неопределенные эпитеты, вполне годящиеся для любого «молодого и задорного» спектакля. Себя Гвоздев словно забывает, и собственные, крайне существенные замечания промахивает на волне воодушевления: «… у Мейерхольда этот *фарс превращается в потрясающую драму*, на исходе своем *соприкасающуюся с трагедией*. И достигается это вовсе не за счет комедийной веселости. Напротив, трудно представить более *задорный, веселый* спектакль, более насыщенный *забавной, комедийной* игрой»[[34]](#endnote-34). Ни одного вопроса к себе, почему спектакль оказался в результате трагичным, чем вызвано и как достигается поразительное по диапазону ощущение смехотворности и трагедии, каким образом они сочетаются в одной постановке и актерской игре, где возникают «броски» из трагедии в фарс. Гвоздев не дает ни одного ответа. Наконец, третья статья — «Иль‑ба‑зай»: «Театр Мейерхольда *уехал*. После пышного театрального празднества, длившегося {29} целый месяц, *мы снова у разбитого корыта*. В силу контраста еще острее *чувствуешь* окружающую *нищету*. <…> Трудно подыскать более полное созвучие, чем триада Ильинский — Бабанова — Зайчиков. *Выразительные средства* человеческого тела достигают во *взаимном усилении* и скрещивании игры этих трех артистов незабываемой *силы воздействия* на зрителя. Из установки на целесообразность движения возникает цельная, новая гамма *пантомимической речи*. Стремительность и гибкость Ильинского находит свое продолжение в исключительной ритмичности и музыкальности Бабановой, а Зайчиков создает им бесподобный аккомпанемент абсолютно точным скреплением всей жестикуляции. <…> Движение разработано в этой системе с виртуозным мастерством. *Трудно уловить* и *передать в слове* многообразие *ритмического рисунка*. Сама форма рецензий должна как-то измениться и найти *новые способы закрепления* в слове сложных и искусных сочетаний *телодвижений*»[[35]](#endnote-35). Возбуждение улеглось с отъездом театра, холодок осознания начал окрашивать раздумья о спектакле, и в статье появляется ряд необычайно важных, хотя и неразработанных замечаний. Текст фиксирует, что Гвоздев столкнулся с *новой, незнакомой* системой выразительных средств актера, которой он дает определение «пантомимическая речь» и для осмысления и передачи которой у него нет ни словаря, ни соответствующей литературной формы (традиционный жанр рецензии оказывается беспомощным при анализе). Очевидно, что проблема самого критика заключается в неумении давать подробные описания актерского существования на сцене: в данном случае и вообще. Их не удалось обнаружить во всей книге. В лучшем случае появлялась краткая или развернутая характеристика образа, созданного актером. В целом же критический метод Гвоздева был связан с другими элементами спектакля и еще чаще — с процессами жизни, отражение которых критик искал в постановке. Учитывая особенности манеры Гвоздева, вычленив характерные ее черты, можно объективно воспринимать его статьи и с достаточной уверенностью оперировать этим материалом при изучении, например, творчества Мейерхольда или Таирова. Понятно, что в первом случае придется быть предельно внимательным, чтобы восторженные впечатления, подчиняющие себе текст, не заставили пропустить главное вслед за Гвоздевым; а во втором — его кратким характеристикам, только использованным без оценки («ненужная красота»), без сомнения, можно доверять.

Подробные описания актерского существования в рецензиях, если они, конечно, точны и выразительны лексически, как бы непроизвольно вбирают аналитический момент и, не называя, раскрывают систему выразительных средств. (Внимание работе критика с актером уделено намеренно: это — единственный элемент спектакля, который не восстановим вовсе.) Техника описания при этом существенно меняется: «Орленев играл “Горе-злосчастье”. *Какая сила* заключена в этом актере с *усталым лицом* и *опустошенными глазами*, который через сорок лет скитаний по провинции, захолустью обладает властью глубоко и остро волновать зрителя! Он играл старую, надоевшую {30} мелодраму из чиновничьей жизни! <…> *Буйства страстей* больше *нет* в игре Орленева!»[[36]](#endnote-36) П. А. Марков в 1923 году начал описание игры с патетической фразы, которая тем не менее вобрала в себя целую судьбу, потом одним предложением стер расхожие представления, о типе темперамента, затем ввел литературную отсылку, поднимающую огромный слой художественных впечатлений («В его таланте — глубокие струи Достоевского»[[37]](#endnote-37)), в силу краткости только пробуждающую воображение читателя, но ничего ему не навязывающую, и затем короткими определениями показал систему выразительных средств: «Впрочем, он почти не играет. Он смотрит и говорит., Самое чудесное в этом актере — *звук глухого голоса* и *взгляд усталых глаз*. <…> Орленев немного декламирует. Он строит речь музыкально. У него настоящая *ласковая, звучная* и *строгая* русская речь. <…> Он немного холоден. <…> Он внутренне сосредоточен, он говорит только о самом необходимом — о том, что он видит в пьесе»[[38]](#endnote-38).

Сочетание цитат может показаться некорректным, поскольку первые — из рецензий на спектакли, а последние — из актерского портрета. Но технологически некорректности нет: все они выявляют метод «восприятия — воздействия» и его осмысление. Способ работы Гвоздева с материалом — активный, с отчетливо продемонстрированным читателю личностным началом, которому в силу этого надлежит строго определенная позиция. Метод же Маркова иной: критик становится как бы медиатором между спектаклем и читателем, транслируя ему впечатления и аккуратно выстраивая соответствующий ракурс восприятия. Эта техника анализа не может не быть связана с внутренним устройством спектакля, почти непременно она станет фиксировать и описывать те элементы постановки, которые оказались ведущими. И в портрете Орленева отчетливо виден и сам спектакль, который смотрел Марков, — один из тех, что рассчитаны целиком на премьера: где декорации из подбора, актеры словно намеренно стертые, чтобы не заслонять любимца публики. У зрителя с труппой существует негласный договор: сидящий в зале как бы не замечает ни убогости оформления, ни качества игры, поскольку он сосредоточен на слежении за одной фигурой — в данном случае Орленева. В то же время Марков, особенно в рецензиях на спектакли Мейерхольда середины 1920‑х годов, уделяет крайне мало внимания актерам, но зато останавливается на сочетании звуковых и декоративных элементов, т. е. на том, что воздействует наиболее явно. Техника медиатора оказывается ближе режиссерскому способу выстраивания, конструирования воздействующих элементов, поскольку она, как индикатор, отражает их, позволяет сделать коррекцию, скажем, между замыслом и результатом.

Необходимость разработки проблемы «воздействие — восприятие» определяется и тем, что она будет иметь прямые последствия для развития театральной педагогики, находящейся у нас в крайне плачевном состоянии. Исследования такого типа дадут режиссерам в руки навыки профессии, осмысленные и приведенные в систему. Используя фронтальные мизансцены, максимально придвинутые к {31} зрительному залу, режиссер будет понимать, что спектакль невольно получит публицистический привкус, когда энергия актерского голоса прямо пульсирует в зал, что подробные жесты и разработанная пластика начнут вступать в противоречие с линией мизансцены. Зная, что европейский глаз считывает информацию слева направо и смысловая точка находится для него в правом нижнем углу квадрата, режиссер сможет, не прибегая к мучительным раздумьям, решить, например, сцену бала в «Горе от ума»: поставит Чацкого справа, а бал — слева — будет спектакль о герое, расположит наоборот — получит историю фамусовской Москвы, и т. д. Кроме того, само понимание, что, создавая спектакль, режиссер направляет собственную фантазию и мысль к разработке методов воздействия, быть может, многое поставит на место и в процессе обучения профессии.

Исследования «воздействия — восприятия» дадут возможность театроведам более точно реконструировать спектакли, режиссерские системы, актерские приемы — как канувшие в Лету, так и современные, «вылущивать» из рецензий, режиссерских заметок, мемуаров выразительные средства театра и способы их организации, чтобы отрефлексировать, назвать и классифицировать их. Метод анализа текстов с точки зрения «воздействия — восприятия» явна окажется необходимым не только в курсе истории театра, но и истории театральной критики, поскольку тогда изучение разных манер начнет давать в руки элементы профессиональных навыков как работы со спектаклем, так и с самим текстом.

Заняться подробной разработкой проблемы следует прямо теперь.

### Примечания

## **{****33}** М. А. ЗолотоносовИскусство актера:Семиотический анализ и структурная типология

Невозможность постигнуть Божественную схему мира не может, однако, отбить у нас охоту создавать наши, человеческие схемы, хотя мы понимаем, что они — временны.

*Х. Л. Борхес*

«Аналитический язык Джона Уилкинса» (1952)

Структуральный человек берет действительность, расчленяет ее, а затем воссоединяет расчлененное; на первый взгляд, это кажется пустяком (отчего кое-кто и считает структуралистскую деятельность «незначительной, неинтересной, бесполезной» и т. п.). Однако с иной точки зрения оказывается, что этот пустяк имеет решающее значение, ибо в промежутке между этими двумя объектами, или двумя фазами структуралистской деятельности, рождается нечто новое…

*Р. Барт*

«Структурализм как деятельность» (1963)

В результате утвердившегося весьма прочно противопоставления кино — театру как искусства поведения — искусству слова, вследствие распространенной концепции «литературности» театра западная семиотика (семиология) едва ли не целиком сложилась применительно к театру как семиотика драмы. Во всяком случае, если судить по доходящим до нас публикациям, эта последняя занимает доминирующее положение. Многие работы западных теоретиков (например, классическая «Homo Ludens» Й. Хейзинги) наводят на мысль о человеке, который, желая сесть верхом, прыгает, но оказывается по другую сторону лошади: игра как основание театра увлекает исследовательскую мысль настолько, что до театра дело уже и не доходит, а все ограничивается анализом тех форм поведения, которые театр содержат in potentia, но к театру как искусству, к актерской игре отношения не имеют. Получается, что «театральна» {34} сама жизнь, зато театр — «литературен». Так семиотика театра и оказывается частью семиотики литературы (драмы).

Особенность предлагаемой работы состоит в акценте на театральности театра, в интересе к семиотике именно актерского поведения на сцене. Автор пытается «освежить» (реанимировать?) известное деление К. С. Станиславского, которое многие театроведы уже списали на кладбище. На наш взгляд, имеются существенные основания для сохранения дихотомии «переживание» / «представление» как теоретического конструкта — конечно, при условии его более точного определения.

Выделением типов актерского творчества занимались еще в XVIII веке, причем до появления «Paradoxe sur le comédien» (1773 – 1778) Д. Дидро. Два типа, которые К. С. Станиславский не слишком удачно именовал «переживанием» и «представлением» (а сколько дискуссий разгорелось из-за неадекватного толкования этих, действительно, расплывчатых терминов), обозначались персонифицированно: Риккобони-отец / Риккобони-сын, Дюмениль / Клерон; в России — Мочалов / Каратыгин (что дополнялось еще и оппозицией Москва / Петербург). Эта традиция дошла до театроведения XX века: Сальвини / Коклен — одна из последних символических пар[[39]](#endnote-39). Но уже у склонного к теоретизированию К. С. Станиславского типы деперсонифицировались и получили безличные наименования. Правда, при этом подразумевалось, что разновидности творчества имманентны психологическому составу актера, т. е. это не приобретаемые в процессе обучения равноценные и равнонеобходимые умения, а психологические (несменяемые, как цвет глаз) константы. Актер «переживания» и актер «представления» такими рождаются, использовать в одних ролях «чувствительность», эмоциональную открытость, а в других — холодноватую «идеальную» отделанность рисунка — практически невозможно. В таком же духе была построена и типология Ф. А. Степуна, изложенная в книге «Основные проблемы театра». Актерское творчество автор разделил на четыре типа: имитатор, изобразитель, воплотитель и импровизатор. Характеризуя, например, актера-изобразителя, Ф. А. Степун писал: «Человек, объективирующий свои переживания и созерцающий себя со стороны, человек, постоянно живущий в сопровождении своего двойника, всегда — человек, лишенный дара самозабвения. Если такой человек без самозабвения — актер, то его художественное творчество неизбежно пойдет по пути той же объективирующей рефлексии, того же самосозерцания, что характерны и для его внеэстетической жизни»[[40]](#endnote-40).

Иными словами, свойства личности, имманентные ей от рождения, равным образом реализуются и во «внеэстетической жизни», и в «жизни на сцене». Идея эта принципиальна, и не случайно, например, такое рассуждение К. С. Станиславского (очевидно, относящееся к началу 1920‑х годов): «Никто не станет требовать от Л. Толстого, чтоб он умел писать одновременно так, как Маяковский, Достоевский, Метерлинк и Эдгар По. Никто не требует от Репина, чтоб он одновременно мог писать картины приемами Рафаэля, Матисса, Гогена и Натальи Гончаровой. Никто не ждет от Рахманинова, {35} чтоб он писал симфонии так же, как их писали Скрябин, Моцарт, Штраус или Стравинский. Почему же требуют от одного и того же артиста, чтоб он играл то по заветам Щепкина, то по указке Мейерхольда, Таирова или провинциального режиссера Макарова-Землянского»[[41]](#endnote-41).

Из самой постановки вопроса следует, что требование универсализма актеру уже было предъявлено, и характерно, что, стремясь это требование аргументированно снять, К. С. Станиславский демонстративно «забыл» об **исполнительском** характере актерского творчества, существенно отличающем его от творческого труда писателя, живописца, композитора. Кстати, именно в 1920‑е годы и эстетика[[42]](#endnote-42), и психология[[43]](#endnote-43), и практический театр с его «вакханалией форм», становившихся и ставших общим достоянием, вплотную подошли к пониманию того, что типы актерского творчества не являются психологическими константами, что актер должен уметь (и в отдельных случаях умеет, как, например, М. А. Чехов) менять, словно маски на лице, не только стилистику телодвижений, способы мимирования и словоговорения, но и в целом **способы связи** внутренних психических состояний с их внешним проявлением. Симптоматично, что в статье «Эмоциональность как основной элемент искусства» (1924) М. А. Кузмин прямо подчеркивал (как бы споря даже с приведенными словами К. С. Станиславского): «Нужно владеть приемами всех школ и уметь бесконечно изобретать новые для того, чтобы они не мешали, не путались под ногами… Вот и все, что от них (актеров. — *М. З*.) требуется»[[44]](#endnote-44).

Иными словами, то, что в реальной жизни человеку дано от Бога и присуще имманентно, на сцене, в актерском творчестве, должно становиться средством гибкого художественного моделирования, знаком определенного смысла и меняться в зависимости от материала пьесы и режиссерского задания. Иначе говоря, актер должен уметь играть и по системе «переживания», и по системе «представления», и, возможно, по какой-то иной системе. Более того, на сцене могут возникать и такие способы поведения, такие способы связи внутреннего психического состояния и внешнего моторного поведения, которые в реальной жизни отсутствуют, но на сцене **осмысленны** и выражают то или иное содержание (вплоть до его отсутствия, т. е. означают абсурд).

Не отвлекаясь на доказательство возможности описанной смены способов поведения (а, в принципе, такое доказательство необходимо), сосредоточим усилия на описании системы типов актерского поведения, или актерских технологий. С учетом того, что терминология театроведения разработана крайне плохо (это отмечают даже завзятые традиционалисты[[45]](#endnote-45)), а термины «переживание» и «представление» весьма неясны по семантике; принимая во внимание также и то, что все распространенные термины (эти или какие-то другие, тесно с ними связанные) так или иначе восходят к идеям системы К. С. Станиславского, а в театральных спектаклях появились и принципиально новые способы поведения актера на сцене, в старых терминах просто «не схватываемые», остающиеся «невидимыми», {36} опишем систему актерских технологии, опираясь на понятийный аппарат **семиотики**— науки о знаках и знаковых системах, которая способна упорядочивать разнородные явления и описывать их как состоящие из воспринимаемой органами чувств части и корреспондирующей с ней сферы смысла — концепта, реконструируемого адресатом[[46]](#endnote-46).

Логические отношения в предлагаемой ниже системе понятий и основания исследования таковы.

Актер на сцене выбирает (сам или с помощью режиссера) технологию из набора технологий. Этот набор вполне можно уподобить языку, содержащему различные по смыслу выражения, соответствующие различным описательным целям. Актерские технологии мы также будем именовать «языком» (кавычки напоминают о существенном отличии от языка в «лингвистическом» смысле[[47]](#endnote-47)). «Язык» актерского искусства строится на основе способов и приемов поведения человека в реальной жизни, путем упрощения, расчленения, трансформации и шлифовки отдельных особенностей, которые вступают в результате всего этого в свое эстетическое, «отрешенное» бытие (термин Г. Г. Шпета). «Язык, — по замечанию Р. Барта, — это площадка, заранее подготовленная для действия, ограничение и одновременно открытие диапазона возможностей»[[48]](#endnote-48). Таким образом, в нашем понимании система актерских технологий — это «язык»; для описания же языка (с кавычками и без) используются другие, более мощные метаязыки описания — их средства должны быть такими, чтобы язык и его внутреннее устройство могли описываться некоторым набором понятий. В роли такого метаязыка у нас и выступит структурная типология, в основу которой положено восходящее к Ф. де Соссюру представление о знаке.

«Язык» актерского творчества, очевидно, как всякий язык, состоит из «слов» — знаков. В знаке же принято выделять две стороны: **означающую**— видимую, материальную и **означаемую**— подразумеваемую, смысловую, реконструируемую с использованием определенного кода. В реальной жизни в роли «реконструктора» выступает всякий человек, общающийся с другим человеком и пытающийся понять не только тот смысл, который непосредственно выражен в словах (эксплицитная составляющая), но и тот, что в словах прямо не выражен (имплицитная составляющая). В театре реконструкцией занимается зритель.

Означающее и означаемое могут сопрягаться различными способами, т. е. смысловая сторона знака может быть по-разному связана с его материальной стороной. По Соссюру, знак есть отношение, связывающее означаемое с означающим; с этой точки зрения, знак — не просто сумма означающего и означаемого, «приставленных» друг к другу, но именно тип связи между ними. Поскольку же этот тип связи выбран из некоторого набора возможных типов связи, то в самом выборе (а следовательно, и в типе связи) также заключен определенный смысл.

Итак, в основу типологии актерских технологий, или «языка» искусства актера, мы кладем тип связи между означающим и означаемым {37} тех знаков, которые образуют этот «язык». Для семиотики данное утверждение звучит вполне тривиально, поэтому важнее иное: что подразумевается конкретно под поведением человека, трансформируемым в поведение актера на сцене? Что есть означающее и означаемое?

**Означающее**— это все то, что непосредственно воспринимает зритель (адресат художественного сообщения), следящий за поведением актера на сцене: телодвижения, мимика, выражение глаз, речь, смысл слов, интонации и т. п.

**Означаемое**— то внутреннее состояние, чувства, мысли, мотивы поведения, которые всегда стоят за видимой частью поведения, относясь к ней как сущность к видимости[[49]](#endnote-49). Отнюдь не всегда тип связи означаемого и означающего таков, что означаемое однозначно восстанавливается зрителем; возможны случаи сознательного усложнения, «утаивания», введения неопределенности, низкой избыточности. Если за основу, за точку отсчета принять «естественную конвенцию»[[50]](#endnote-50) (безусловно, она исторически изменчива и переход от старой «естественной конвенции» к новой всегда воспринимается как революция в театре), соответствующую, скажем, поведению человека «открытого и ясного», на лице которого и в жестах, и в словах мгновенно и однозначно выражаются все его внутренние интенции[[51]](#endnote-51), то можно будет построить типологию знаков, образующих «язык», в каждом из которых отношения между сторонами знака будут трансформированы относительно «естественной конвенции» по некоторым правилам (принципам).

Не претендуя на универсальность, в приложении к театру мы считаем продуктивным остановиться на двух типах отношений означаемого и означающего: смысловых и временных. Причем нельзя сразу не заметить, что эти типы отношений разнородны: если временные отношения относятся к правилам построения знаков безотносительно к интерпретации[[52]](#endnote-52), то смысловые — к отношению зритель / актер, к понятности знака, к его «снашиваемости» (см. «Воскрешение слова» В. Б. Шкловского), к той легкости / сложности, с какой по означающему восстанавливается означаемое[[53]](#endnote-53).

В соответствии с традицией и смысловые, и временные отношения будут рассматриваться как бинарные, т. е. каждое из этих отношений имеет только два состояния, попарно инверсных:

а) синхрония / асинхрония означаемого и означающего для временных,

б) параллелизм / контрарность для смысловых отношений[[54]](#endnote-54).

Пересечение двух этих типов отношений образует четыре класса, каждый из которых описывает одну из четырех возможных актерских технологий:

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
|  | Д1 |  |  |
| Д2 | ПЕРЕЖИВАНИЕ | ПРЕДСТАВЛЕНИЕ | смысловой параллелизм | Д2 |
| ГРОТЕСК | МЕТАФОРА | смысловая контрастность |
|  | Д1 |  |  |
|  | синхрония | асинхрония |  |  |

{38} Прежде всего заметим, что в чистом виде указанные в таблице технологии в конкретных спектаклях не существуют, и их выделение есть исследовательская абстракция, входящая в «условия игры». Реально имеющая место технология может объединять две или три «табличных». Поэтому «табличные» технологии есть выделенные в чистом виде дифференциальные признаки реальной технологии.

С точки зрения традиционной для театра дихотомии Д1 «переживание» / «представление» в схеме сделана попытка вырваться из поля тяготения модели, сформулированной уже в первой половине XVIII века. Предлагаемый метаязык объединяет временную дихотомию со смысловой, корреспондирующей с семиотическим критерием изобразительное / неизобразительное.

**Временная дихотомия** разделяет технологии по признаку одновременности / неодновременности, или синхронности / асинхронности, эмоционального переживания роли и ее воплощения в спектакле. Поскольку «переживание» и «представление» были подробно описаны еще К. С. Станиславским в целом ряде работ и изрядно успели надоесть театроведам, наше изложение, касающееся этих двух классов, будет очень кратким и, по существу, ограничено переводом известного на новый метаязык. Стоит только заметить, что синхронность подразумевает одновременность психологического переживания на сцене во время спектакля и внешнего проявления, родившегося на основе именно этого психологического процесса. Асинхронность означает, что психологическое переживание существовало в процессе подготовительной работы, в ходе репетиций, но в спектаклях отсутствует: внешнее проявление имитирует внутренний процесс, который у актера во время спектакля отсутствует, будучи заменен каким-то другим, не имеющим эстетического значения. Асинхронизм распространен, безусловно, чаще, он естественнее для актера и проще. По этой причине синхронность оказывается предметом специальных усилий: так это было в деятельности К. С. Станиславского, так же и в сценических экспериментах Ежи Гротовского, Ричарда Шехнера и, возможно, отечественной группы их подражателей «Коллективные действия»[[55]](#endnote-55).

**Смысловая** дихотомия, напротив, нуждается в более подробном описании, поскольку новизна, связанная с ней, заключена в особенностях информационно-эстетического подхода к проблеме[[56]](#endnote-56). Смысловая дихотомия Д2 основана на **информационных** отношениях между двумя сторонами знака: речь идет о двух качественно различных способах реконструирования означаемого по данному (точнее говоря, заданному или даже загаданному) означающему. Т. е. имеется в виду, что могут разрушаться смысловые связи «естественной конвенции», заменяясь новыми, **аномальными**. Сложность восстановления (которая, в принципе, может быть даже измерена по некоторому критерию) определяется той неоднозначностью, с которой производится восстановление означаемого, в связи с чем нетрудно выделить точки минимальной и {39} максимальной сложности (соответственно наименьшей и наибольшей степени неоднозначности и свободы восприятия), отвечающие смысловому параллелизму и контрарности. В соответствии с этим и «языков» должно быть два: в первом происходит замена означающего «естественного знака» его же частью и соединение этой части с прежним означаемым; во втором означающее «естественного знака» заменяется новым, взятым у другого знака или сочиненным искусственно и производится соединение его с прежним означаемым. Очевидно, что знаки смыслового параллелизма тяготеют к полюсу минимальной сложности восстановления (к «естественной конвенции»), ибо в случае этой замены сохраняется присутствующая в «естественной конвенции» логика соответствия двух сторон знака, помогающая реконструкции. Второй же тип знаков (смысловая контрарность) относится к полюсу максимальной сложности, что связано с новой логикой.

Таким образом, если рассмотреть знаки со смысловой контрарностью в процессе создания, то можно будет выделить два основных этапа: первый, заключающийся в ослаблении связей между означающими и означаемыми, т. е. в возникновении некой «плазмы», в которой означаемые и означающие выступают как бы автономно, и второй, на котором происходит создание новых связей, возникающих в процессе присвоения означаемыми новых означающих, ранее сцепленных с другими означаемыми. Следует подчеркнуть при этом, что подобная замена означающих уникальна и обязательно несет семантическую нагрузку: это всегда заранее неизвестный перенос — в отличие, например, от аллегории, сохраняющей те же технические приемы, но подразумевающей известность и традиционность для данного типа культуры правил подстановки и оттого оказывающейся семантически нейтральной. Смысловая же контрарность нарушает то взаимно однозначное соответствие между двумя сторонами «естественного знака», которое облегчает восстановление означаемого.

Исходя из обычных для семиотики представлений, и «переживание» и «представление» являются вариантами метонимии: поскольку в обоих случаях в качестве непременного условия поставлена обусловленность внешнего сценического самочувствия, т. е. означающего, внутренним (означаемым), поскольку перерастание «процесса подлинного нормального переживания жизни человеческого духа роли» в «естественное воплощение пережитого» обусловлено законами и причинно-следственными связями, которые имеют место в «естественной конвенции», регулирующей поведение человека в объективной реальности, постольку в данном случае можно говорить о метонимической трансформации. Это то, что касается объединительного признака первых двух классов, заключающегося в привычности совместного появления означаемого и означающего. Однако не менее важен и их разъединительный признак: если в первом случае «надо переживать роль, то есть ощущать ее чувства, каждый раз и при каждом повторении творчества»[[57]](#endnote-57), то во втором «роль переживается артистом однажды {40} или несколько раз для того, чтоб подметить внешнюю форму естественного воплощения чувства»[[58]](#endnote-58). Иными словами, если в первом случае присутствует **синхронность** психологического переживания и воплощения, внешнего выражения, то во втором — их **асинхронность**. Термин «представление» означает в данном случае «образ предметов, воздействовавших на органы чувств человека», «восстанавливаемый по сохранившимся в мозгу следам при отсутствии этих предметов и явлений»[[59]](#endnote-59), т. е. связан с понятием памяти, неразрывной с некоторым промежутком времени между моментом запоминания и моментом «считывания» запомненного.

Технологии, образующие нижний класс смысловой дихотомии, — гротеск и метафора — основаны на том, что означаемая и означающая стороны знака до своей встречи в составе эстетического знака не имеют смысловых контактов во внеэстетической реальности, а когда встреча происходит, причинно-следственные связи «естественной конвенции» оказываются нарушенными, что в данном случае выражается в несоблюдении принципа органического «вырастания» (характерны эти «природные» уподобления К. С. Станиславского) формы из внутреннего ощущения артиста, в произвольности формы.

Оппозиция синхрония / асинхрония присутствует в обоих классах дихотомии Д2, поэтому отношение гротеск / метафора изоморфно отношению переживание / представление. Природа гротеска именно как синхронного параллелизма достаточно подробно описана и самим К. С. Станиславским, и его последователями. Если смысловые отношения означаемого и означающего и в метафоре, и в гротеске аномальны по сравнению с теми, которые присутствуют в «естественной конвенции», то временные отношения в гротеске характеризуются **синхронизацией** навязываемого режиссером чужеродного означающего с означаемым, принудительно выводимым из означающего (в отличие от переживания, где, наоборот, означающее выводится из означаемого), синхронизацией, при которой форма переживается как реально возможная и обязательно синхронно с исполнением.

В терминологии К. С. Станиславского синхронизация обозначается термином «внутреннее оправдание», содержание которого выразительно раскрывает приведенное М. А. Чеховым упражнение на фантазию, веру и наивность: подразумевая обязательное «внутреннее оправдание» заданной весьма произвольной формы, артист предлагал «сесть на корточки, взять в зубы носовой платок, прищурить один глаз и в таком положении объясниться в любви или провести серьезный разговор»[[60]](#endnote-60). Метафора же, в отличие от гротеска, принципиально **асинхронна**, т. е. внутреннее оправдание в ней отсутствует, что с информационной точки зрения делает ее ребусом.

Как известно, навязанность / ненавязанность сценической формы, ее непроизвольность и «запрограммированность» одним лишь внутренним самочувствием, которому надо дать свободно себя проявить, были для К. С. Станиславского основным критерием {41} принадлежности способа создания роли либо ремеслу, либо искусству. Поэтому в терминах К. С. Станиславского навязывание формы, т. е. сначала ослабление привычных в «естественном языке» связей между означаемым и означающим, а затем замена означающего искусством не является. Однако целый ряд фактов как общесемиотического, так и конкретно-театрального характера заставляет пересмотреть этот тезис: во-первых, с точки зрения принципиальной возможности такого способа создания роли актером; во-вторых, с точки зрения подвижности границы искусство / неискусство и динамики соотношения норм и антинорм (именно по причине расширения эстетического пространства, перемещения его старой границы и узаконивания прежней антинормы имеется возможность, не отменяя дихотомии К. С. Станиславского, дополнить ее новой); в‑третьих, многие факты как из истории театра, так и из сегодняшней театральной практики не укладываются в известную дихотомию и требуют теоретического осмысления в рамках расширенной модели.

Начнем со второго пункта и рассмотрим пример, приведенный в «Парадоксе об актере» Д. Дидро: «Актер и его жена, ненавидевшие друг друга, вели на театре сцену нежных и страстных любовников»[[61]](#endnote-61), в промежутки между полными любви репликами мольеровских героев, предназначавшимися зрителям, вставляя бранные замечания, обращенные друг другу. «Когда после этой двойной сцены — сцены любовников и сцены супругов, — Эраст вел свою возлюбленную Люсиль за кулисы, — заканчивал Д. Дидро, — он с такою силою сжимал своей дорогой жене руку, что, казалось, готов был вырвать кусок мяса, и на ее крики он отвечал самыми оскорбительными и грубыми словами»[[62]](#endnote-62). Далее описывается, как та же актриса обсуждает поведение мужа с любовником, тоже актером, а затем говорит с сидящим на сцене кавалером.

Все описанное основано на одном весьма существенном для нас моменте: зрительское восприятие подсознательно строится таким образом, что двойную сцену, стихийно возникшую в спектакле, оно превращает в «одинарную», исключая из рассмотрения вмешивающиеся в стихотворный текст «Любовной досады» прозаические контрреплики супружеского диалога. Последние для зрителя просто не существуют, не являясь текстом (искусством), не являясь чем-то сопоставимым с событиями сценическими: преграда, возводимая между двумя диалогами, столь прочна, что одновременное восприятие не только не ослабляет, но, наоборот, усиливает восхищение игрой, ибо супружеский диалог рассматривается не как равноправная информация, а как помеха для игры, которую артистка успешно преодолевает. Иными словами, двойное и противоречивое по своей природе эстетическое сообщение a priori исключается из числа разрешенных, а потому в действие вступают механизмы защиты, уменьшающие количество информации, поступающей со сцены в единицу времени, за счет сведения сложной структуры отношений к простой.

{42} Но «на современном кибернетическом языке суть возникновения метафоричности можно объяснить необходимостью параллельного (одновременного) вывода тех сообщений, которые при отсутствии цейтнота можно было бы передавать последовательно»[[63]](#endnote-63). Поэтому возникновение и театральной метафоры связано с узакониванием и эстетическим освоением **двойственности** существования актера (реализованной непосредственно в актерской технологии[[64]](#endnote-64)): для Л. Пиранделло, например, выводящего человека на сцену именно в двойном качестве — как актера, профессионального или непрофессионального, исполняющего какую-то роль или даже роли, описанный Д. Дидро эпизод уже целиком входит в эстетическое пространство, ибо внесистемные с прежней точки зрения отношения становятся системными, превращаются в «текст».

Чрезвычайно показателен в данном случае спектакль П. Брука по пьесе П. Вайса «Преследование и убийство Марата, представленное артистической труппой психиатрической лечебницы в Шарантоне, под руководством господина де Сада». Здесь уже двойственна и роль драматурга, главным предметом своей пьесы сделавшего пьесу о Марате, сочиненную де Садом, и роль режиссера, ставящего уже «поставленный» спектакль, и роли актеров, играющих умалишенных, превращенных в артистов и исполняющих в спектакле де Сада назначенные им роли. Т. е. процесс «двойного семиотического кодирования» — и «Марат / Сад» Вайса-Брука это прекрасно иллюстрирует — захватывает все уровни театрального спектакля и, безусловно, способы существования на сцене: артист, играющий актера (это один из примеров метафоры, весьма показательный), не имеет возможности «выращивать» форму изнутри или внутренне ее оправдывать, ибо в большинстве случаев она контрастирует по смыслу с внутренним самочувствием актера[[65]](#endnote-65).

Момент появления на театральной сцене такого персонажа, как действующий актер, — в определенном смысле веха в структурной истории театра. В общефилософском плане он был связан с осознанием ролевого характера человеческого существования, готовой моделью которого выступил театр[[66]](#endnote-66). С семиотической же точки зрения именно режиссерское задание актеру быть на сцене актером (в сочетании с соответствующим уровнем актерского мастерства) вызвало к жизни метафорическую технологию[[67]](#endnote-67).

Как уже было сказано, к метафоре относятся те случаи, когда отсутствует внутреннее оправдание заданной режиссером формы, когда внутреннее сценическое самочувствие актера (означаемое) соединяется с такой формой (означающим), которая из этого внутреннего самочувствия принципиально не может быть получена. Правда, форма может возникнуть как порождение какого-то иного (не того, которое присутствует на спектакле, но все же реально существующего) внутреннего самочувствия, но может и вообще не существовать такого означаемого, из которого предложенное актеру означающее генетически происходило бы. Режиссером осуществляются «умышленная утрировка и перестройка (искажение) природы {43} и соединение предметов, не соединяемых ею или привычкой нашего повседневного опыта»[[68]](#endnote-68), перспектива роли при этом превращается в перспективу спектакля в целом и даже более отдаленную: образ, создаваемый актером, несет любые необходимые постановщику значения, в том числе и весьма абстрактные, далекие от тех, которыми актерский образ обладал бы, не выходя за пределы логики «естественного языка».

Однако встает вопрос: а возможна ли такая внеприродная комбинация «естественных временных, пространственных и числовых явлений, неизменно противоречащих повседневности нашего опыта»[[69]](#endnote-69), претворенная именно в актере, может ли актер играть по технологии метафоры, во-первых, и может ли зритель эту сложную, двойственную игру воспринимать, во-вторых?

Частично ответ на первую половину вопроса дают многочисленные описания сверхсистемной двойственности, подобные тому, которое мы извлекли из книги Д. Дидро: чрезвычайно распространенные рассказы о способности великих артистов (Сальвини, Шаляпина, Дузе, Чехова) в самые патетические моменты роли «подмигнуть партнеру, шепнуть смешную шутку, злую остроту»[[70]](#endnote-70), в принципе, свидетельствуют о готовности этих актеров именно к метафоре, т. е. одновременному созданию в процессе игры и асинхронного означающего (обязательно готовых мимических движений или законченных и автоматически воспроизводимых словесных структур), и скрытого внутри, возникающего синхронно с каждым спектаклем и контрастирующего с означающим по смыслу «переживания» (означаемого), которое какой-то частью выразительных средств обязательно также манифестировано зрителю. Первое асинхронно (с точки зрения создания и воспроизведения) воспроизводится по памяти и относится лишь к форме; второе синхронно, т. е. создается каждый раз заново и как бы находится «внутри», исходя из чего и можно сказать, что метафора есть своего рода синтез «переживания» и «представления». Именно на их основе и создается новое целое более сложной структуры (можно предположить, что описанная сложность является предельной). Кстати, технология метафоры совпадает с механизмом образования метафоры, раскрытым в «Общей риторике» Ж. Дюбуа и других: «С формальной точки зрения метафора представляет собой синтагму, где сосуществуют в противоречивом единстве тождество двух означающих и несовпадение соответствующих им означаемых. <…> Читатель пытается как-то обосновать наблюдаемое совпадение означающих»[[71]](#endnote-71).

Для актера технология метафоры связана с умением отказаться от «внутреннего оправдания», с возможностью сохранить неизменным внутреннее самочувствие, на которое заданная режиссером форма оказывает обязательное и сильное воздействие в соответствии с законами, открытыми У. Джемсом и И. П. Павловым и существенно повлиявшими на формирование «метода физических действий». Актеру, создающему роль по технологии метафоры, необходимо умение обойти эти объективные законы человеческой психики, не подчиниться {44} им: именно в этом состоит «внеприродность» создаваемой комбинации.

Впервые эстетическое осмысление метафорической двойственности искусства актера встречается в теоретической деятельности В. Э. Мейерхольда. Стремление (хотя и с недостаточными актерскими средствами, на что справедливо указывал К. С. Станиславский) заставить зрительское воображение работать «под давлением двух впечатлений: зрительного и слухового»[[72]](#endnote-72), стремление осуществить диссонанс слова и движения (пластики, мимики) как внешнего (означающего) и внутреннего (означаемого), «стремление… вывести зрителя из одного только что прстигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидал»[[73]](#endnote-73), по своей сути являлись движением навстречу актерской метафоре (см. примеры актерской метафоры у В. Э. Мейерхольда: первый в книге «О театре»[[74]](#endnote-74), второй — в статье «Глоссы доктора Дапертутто к “Отрицанию театра” Ю. Айхенвальда»[[75]](#endnote-75)). Однако требовалась длительная эволюция, начатая К. С. Станиславским с возвращения к первоосновам актерского мастерства, чтобы реально стала возможной «пластика, не соответствующая словам», чтобы «музыка внутреннего диалога» (идея которого в теории была заимствована В. Э. Мейерхольдом у Р. Вагнера — ср., например, с выделением «внешнего и внутреннего человека» в работе Р. Вагнера «Произведение искусства будущего») могла быть расслышана в зрительном зале.

На принципиальную возможность восприятия метафоры зрителем указывают исследования по психологии эмоций, идеи которых восходят еще к У. Джемсу. В частности, в работах американского психолога Дж. Коулмена (1949) доказана, во-первых, возможность реконструкции зрителем семантики эмоции (означаемого) по отдельным зонам лица (зоне рта, зоне глаз), а во-вторых, существенные отличия мимической картины подлинных эмоций от картины их намеренного воспроизведения. П. В. Симонов писал по этому поводу, что «произвольное воспроизведение моторных компонентов эмоциональной реакции ведет к неизбежной схематизации ее проявлений, к утрате тех двигательных (мимических, интонационных, жестикуляторных) деталей, которые… придают внешней картине переживания достоверность и впечатляющую силу»[[76]](#endnote-76).

Подготовкой актера, способного одновременно «выводить» два сообщения, занимался в 1940‑е годы Ли Страсберг. «После того, как вы поработаете с одним объектом, — писал этот режиссер, — добавьте к нему еще один; другими словами, попробуйте пить чай или кофе и одновременно читать книгу, слушать музыку и нюхать цветок и т. д. В этих упражнениях вы должны суметь так выполнить одно из заданий, чтобы ваше сознание могло быть сконцентрировано на другом. Сознательно в данный момент мозг в состоянии думать только об одном объекте, другие задания выполняются подсознательно. Поэтому прежде, чем добавить второй объект, попрактикуйтесь с одним. <…> Несмотря на то, что человек может одновременно выполнять большое количество заданий, сознательно он в состоянии выполнять только одно. Другие “выводятся” подсознательно или {45} благодаря привычке (тренировке)»[[77]](#endnote-77). Это различие и распознается зрителем: **схематизм** одной части моторных компонентов — тех, которые составляют данную режиссером форму роли и воспроизводятся по памяти (означающее), и **подлинность** и жизненная достоверность другой части моторных компонентов, сообщающих о внутренней жизни персонажа (означаемое). Метафорическая технология предполагает, таким образом, известное разделение и противопоставление означающего и означаемого. Естественно, что в условиях советского тоталитаризма, когда «форма» и «содержание» приобрели существенно различную социальную ценность[[78]](#endnote-78), а об экспериментах, подобных опытам Ли Страсберга, не могло быть и речи, исследователь сценической метафоры вынужден сделать большой скачок в 1970‑е годы.

Именно на метафорических принципах была построена роль Холстомера в знаменитом спектакле Большого драматического театра «История лошади». Если своим означающим уровнем этот образ соприкасается с остальными персонажами, подчиняясь тому же, что и они, пластическому рисунку, то своим означаемым уровнем — миром внутренних чувств, миром страданий, «право» на которые дано лишь одному Холстомеру, он — единственный из всех персонажей — вызывает сопереживание у зрителя и соприкасается с залом. При этом форма роли «антиорганична» Холстомеру: логически вытекая из внутренней пустоты протеичных существ, образующих Хор, она приходит в противоестественное, **метафорическое** взаимодействие с внутренним самочувствием самого Холстомера, она насильно надета на него, как маска (в спектакле актуализируется социальный аспект этого понятия), скрывающая подлинное переживание по «системе Станиславского». Переживание спрятано внутри и не имеет своего полноценного означающего. «В “Истории лошади” был создан принципиально новый прием игры, существо которого схематично можно изобразить так: режиссер задает актеру внешнее выражение, которое не “оправдывается”, т. е. внутреннее переживание не изменяется под влиянием предложенных актеру внешних обстоятельств, как требовал К. С. Станиславский. Естественно, внутренний слой образа обнаруживает себя. То, что вне сцены может быть полностью скрыто внутри, на сцене обязательно должно быть заметным зрителю: часть (на только часть) выразительных средств может обнаруживать это “подпольное” внутреннее переживание. … Е. Лебедев играет не просто Холстомера, а актера, исполняющего роль лошади. <…> Все существует одновременно: и лошадь, и человек — Мужик первый, и он сам, актер Е. Лебедев. Одни выразительные элементы, например, пантомима, слово, могут противоречить другим — мимике, выражению глаз, интонации. Сознательная имитация, смешиваясь с “пережитым” поведением, создает симбиоз, где пластика лошади, “навязанная” и не оправданная изнутри, соединяется с человеческой мимикой или интонациями, которые противоречат этой пластике по смыслу, выражают страдание и внутреннюю непокорность в то самое время, когда пластика выражает покорность чужой воле, чужим ритмам, когда в движениях нет страдания, а наоборот, свойственная {46} рабу противоестественная радость подчинения чужой воле»[[79]](#endnote-79).

Технология выражает в данном случае ключевое в философии автора «Холстомера» противопоставление навязанных, противоестественных, окостенелых форм жизни внешней — и напряженной, раскованной жизни внутренней, замурованной внутри и с трудом находящей выходы на «поверхность». С последним противопоставлением, в свою очередь, связана оппозиция Природа / Культура, которая, с одной стороны, выражает пантеистическое мировоззрение самого Толстого, противопоставляющего мир рукотворной цивилизации и творчество Шекспира миру природы, а с другой — является одной из семиотических универсалий, которая тождественна оппозиции означаемое / означающее, исходя из чего можно сказать, что всякая метафора, поскольку на уровне синтактики она противопоставляет два уровня знака, постольку же на уровне семантики она противопоставляет естественное начало (Природу-норму) искусственному (Культуре-антинорме), т. е. оппозиция Природа / Культура со всем рядом своих «семантических множителей» (дисгармония, противоестественность и т. п.) представляет собой семантику метафорической структуры. Это подтверждает и другой спектакль БДТ, «Ревизор» (в свое время не менее знаменитый, чем «История лошади»), в котором роль Осипа в исполнении С. Ю. Юрского также была создана по технологии метафоры: соединяя в своем составе два опровергающих друг друга уровня — пошлую, заурядную внешность, заношенную перчатку, битое коровьевское пенсне и соответствующую всему этому пластику разжиревшего хама — с непонятной, поистине фантасмагорической интонацией и воландовским глазом, озиравшим зал, метафора позволила создать такое внешнее сценическое самочувствие, которое отнюдь не мешало актеру на самом деле ощущать совершенно другое, не нарушало внутреннего сценического самочувствия совсем иной природы. Уровни образа разъединились, и каждый обрел свой собственный «голос»: один — бытовой, другой — ирреальный (оба столь характерные для гоголевского перекрестка Гофмана и «натуральной школы»), превратив Осипа в «слугу двух господ» — и того, который находится весь спектакль на сцене, и того, который прячется в черной кибитке, а в финале взглядом Абадонны всех обращает в камень. И опять семантика образа оказывается связанной с оппозицией Природа / Культура, потому что своими создателями Осип понимался именно как человек «промежуточный», маргинальный, как персонаж, «который от земли отпал, а к городу, к деятельной жизни города не пристал и не пристанет»[[80]](#endnote-80).

Связь структуры знака с семантикой, проиллюстрированная двумя примерами метафоры[[81]](#endnote-81), имеет место и для других технологий. Во всех случаях семантика хотя и не сводится целиком к внутренней структуре, однако возможность сопоставления той или иной технологии с определенным понятийным кругом, безусловно, существует. При этом связь структуры знака с семантикой должна выводиться не из внутренних взаимоотношений системы технологий, но может рассматриваться лишь в иерархической системе «объективная реальность — {47} театр — зритель», поскольку «ни один из уровней, — как пишет Р. Барт, — не в состоянии сам по себе создавать значение»[[82]](#endnote-82). Если с этой точки зрения посмотреть, например, на систему центральных образов романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»[[83]](#endnote-83), приняв этот уровень либо за уровень объективной реальности, либо за персонологическую типологию, то окажется, что образы четырех Карамазовых займут места соответствующих актерских технологий в приведенной выше схеме:

|  |  |
| --- | --- |
| АЛЕША | ИВАН |
| ДМИТРИЙ | ФЕДОР ПАВЛОВИЧ |

Из сравнения двух наложенных друг на друга систем можно заключить, что семантика «переживания» есть человеческая цельность и «естественность поведения», построение которых было общим и для К. С. Станиславского, и для Ф. М. Достоевского стремлением создать средствами своего искусства «проект» гармонической личности, обладающей уникальным умением жить непосредственно, «здесь и сейчас»; семантика же «представления» заключена в болезненной «асинхронии» поведения человека, когда есть одни слова о чувстве, но нет самого чувства, когда человек, не умея жить в настоящем, забегает вперед, в будущее, и «изживает» его уже «сейчас».

Технологии, сведенные в первую таблицу и упорядоченные дихотомией Д1, отражают синтактику системы знаков. Дихотомия Д2, по структуре подобная отношению норма / антинорма, выражает прагматический критерий определения природы знака, реализующийся в диахронии и выступающий как универсальный по отношению к различным видам искусства и в принципе не зависимый от специфического для данного вида искусства синтактического критерия.

Семантика же знака зависит и от синтактики, и от прагматики, связывая универсальный прагматический критерий, создаваемый зрителем, с частным синтактическим. Поэтому в диахронии необходимо рассматривать синтактику как неизменную во времени, а смену семантики ставить в зависимость от смены прагматического статуса элементов, т. е. их интерпретации зрителем либо как нормы, либо как антинормы (соответственно и ценность элементов непрерывно меняется[[84]](#endnote-84)): диахронный аспект изучения системы актерских технологий, по нашему мнению, прежде всего должен состоять в рассмотрении последовательной смены норм и антинорм, в конечном счете определяющих структуру как отдельных эстетических объектов, так и отдельных типов культур. Прочитав представленные в таблице классы слева направо и сверху вниз, можно получить описание полного периода их естественной эволюции, образующего один из циклов структурной истории системы актерских технологий.

Если учесть при этом, что временная дихотомия Д1 синхрония / асинхрония может интерпретироваться как связанность / свобода, а смысловая Д2 как замкнутость / открытость (с учетом того, что метафора, {48} в отличие от метонимии, уводит к рядам явлений, непосредственно не связанным с демонстрируемыми, т. е. выводит из первичного ряда ассоциаций), эволюция от метонимии как начального пункта цикла к метафоре как его конечному пункту может трактоваться как присущее всем развивающимся во времени так называемым открытым системам (в их число входит искусство) свойство самоувеличения энтропии, с точки зрения восприятия художественных явлений реализующееся в виде увеличения свободы концептирования и индивидуальности восприятия, предоставляемых адресату сообщения (зрителю). Ведущим процессом тут, безусловно, являются изменения во внеэстетической реальности, существенные свойства которой переводятся культурным агентом (в примере ниже — режиссером) на язык реальности эстетической.

С этой точки зрения можно рассмотреть часто встречающееся в литературе соотношение Станиславский — Мейерхольд. Это частный случай более общего отношения хронологически и структурно соседствующих участков двух следующих друг за другом циклов: если мейерхольдовская «теоретическая» метафора (дореволюционного периода) завершила предыдущий по отношению к К. С. Станиславскому этап развития, закончившийся символизмом, то деятельность К. С. Станиславского явилась началом нового цикла, который в результате приблизительно полувекового развития «системы» вширь и вглубь естественным путем пришел к практическому осуществлению все той же метафорической технологии, но только в следующем цикле.

Именно принципиальным различием позиций на диахронной оси (одна эволюционно предшествует другой) объясняется характер эстетической борьбы между двумя режиссерами, в свою очередь, определивший противоположную направленность эстетических позиций: если в одном случае это взгляд в будущее, основанный на несовпадении реально существующего и проектируемого способов поведения во внеэстетическом пространстве, на понимании того, что необходима естественная эволюция творческих методов[[85]](#endnote-85), что характерно для начала культурного цикла, то в другом случае — это ориентация на культурные образцы прошлого[[86]](#endnote-86), превращенные в обязательные для повторения примеры, что крайне характерно именно для завершающего культурный цикл этапа, когда существующий и проектируемый способы поведения во внеэстетической сфере совпадают.

Наконец, места на диахронной оси предопределяют и взаимно противоположные актерские технологии — метонимию и метафору, утверждавшиеся К. С. Станиславским и В. Э. Мейерхольдом, и связанную с ними поэтику их внеэстетического (бытового) поведения, собственно и транслировавшуюся на язык театра: с одной стороны, «переживание» как символ растеатраливания реальности[[87]](#endnote-87), символ естественности, характерной для круга К. С. Станиславского; с другой стороны, метафора — знак театрализации жизни и «дэндизма», которые были свойственны поведению людей символистского круга; с одной стороны, Первая Студия, возглавлявшаяся К. С. Станиславским {49} и Л. А. Сулержицким, — место духовного, углубленного общения, с другой — «Бродячая Собака», место духовного разобщения и внедрившегося в быт вечного маскарада.

Правомерен вопрос: можно ли представить систему, в которой переходы от **нормы** к **антинорме** (от метонимии к метафоре) осуществлялись бы без промежуточных форм, иначе говоря, в какой степени верна построенная выше диахронная модель? Безусловно, только в первом приближении, поскольку процессы увеличения энтропии непрерывны и дискретный набор указанных классов описывает состояния, в которых переходные процессы в системе уже закончены. Поэтому во втором приближении имеет смысл рассмотреть диахронную модель, включающую как классы два не рассматривавшихся ранее перехода. Первый — от метонимии к метафоре (M1→M2) и второй — от метафоры к метонимии (M2→M1):

|  |  |
| --- | --- |
| M1 | M2→M1 |
| M1→M2 | M2 |

Символ, стоящий слева от стрелки, означает код-шифратор, которым пользуется отправитель эстетического сообщения (театр, режиссер, актер); символ, стоящий справа от стрелки, — код-дешифратор, используемый получателем, зрителем.

Если говорить кратко, то именно несовпадение кода-шифратора с кодом-дешифратором и образует переходные процессы — будем называть их **маргинальными явлениями**[[88]](#endnote-88), — о которых идет речь. Понятие «маргинальные явления» основано на фундаментальном различии между языком и речью и, соответственно, кодом и сообщением, которое принято в семиотике. При этом если условие коммуникации, сформулированное Р. О. Якобсоном («символы, используемые отправителем и получателем, и интерпретация этих символов должны быть эквивалентны»[[89]](#endnote-89)), нарушается, но происходит это в коммуникативной системе, принадлежащей культуре, то дешифрация сообщения может осуществляться не тем кодом, которым оно было зашифровано передающей стороной, а другим, который выбирает принимающая сторона (под кодом понимается метонимия или метафора).

Эффект несовпадения кодов, возможный только в культурных коммуникативных системах, и есть чисто маргинальный: язык предыдущего на диахронной оси культурного цикла уже становится непонятен, вытесняемый активно формируемым новым языком, но пока не возникает сообщений, создаваемых на новом языке, с его помощью «читаются» сообщения **уже** написанные (правда, на «старом» языке)[[90]](#endnote-90). Если учесть при этом, что в известном смысле отношение код / сообщение подобно отношению означающее / означаемое, маргинальные явления в терминах, использованных ранее, можно интерпретировать как **метафору** (сообщению присваивается код, в норме сцепленный с другим сообщением), которую будем называть речевой, подчеркивая этим ее возникновение в диахронии. В отличие от нее метафора, описанная ранее, есть метафора языковая.

{50} Новая матрица, таким образом, образована чередованием языковых и речевых тропов: последние с течением времени исчезают, превращаясь в языковые, и именно в этом состоит процесс смены культурных кодов — посредством процессов перекодирования. Между прочим, речевые метафоры можно сопоставить с практикой постмодернизма: «Если в системе авангардизма для того, кто не понимает игру, единственный выход — отказаться от игры, здесь, в системе постмодернизма, можно участвовать в игре, даже не понимая ее, воспринимая ее совершенно серьезно»[[91]](#endnote-91).

Маргинальные явления в самом общем виде были рассмотрены Ю. М. Лотманом[[92]](#endnote-92); им рассмотрена и семантика двух вариантов несовпадения кодов, которой мы намерены придерживаться при условии ее частичного переопределения: будем считать, что граница театр / нетеатр проходит по оси Д2, причем M1/M2 = норма / антинорма, т. е. что для варианта M1→M2 семантикой является превращение внесценической реальности в сценическую, а для варианта M2→M1 — превращение сценической реальности во внесценическую (превращение происходит в сознании людей).

Исходя из принятых условий, появляется возможность дополнить изучение метафоры исследованием явлений, предшествующих метафоре или следующих за ней. К первым относится M1→M2, формула которого заключается в концепции жизни как сценической игры, в трансформации объективной реальности в тотальный театр: к примеру Ю. М. Лотмана («Ответ анониму» А. С. Пушкина) можно добавить, например, весьма своеобразный эпизод из театрализованного быта 1836 года, связанный с костылем княгини З. Юсуповой[[93]](#endnote-93), или описание театрализованных обедов некоего Ивана Семеныча из пьесы Козьмы Пруткова «Опрометчивый турка». Как пример сюда же относится поэтика театрализованного поведения символистского круга и, в частности, Мейерхольда — Дапертутто. Важной разновидностью M1→M2 являются и «постановки» («акции») группы «Коллективные действия» (возникла в Москве в 1976 году), сходные с паратеатральными работами Е. Гротовского и Р. Шехнера[[94]](#endnote-94). Характерно, как «простое» событие, помещенное в «рамку» пространства, названного театральным, сразу приобретает означаемое, становясь театральным знаком: «В акции “Время действия” зрелищный план сведен к минимуму, поэтому все внимание зрителей было приковано к веревке, а точнее, к месту, где веревка выбегала из леса. <…> Здесь “пустое действие” выступило в роли подготовительного этапа и позволило всем присутствующим воспринять движение веревки как символ движения вообще, впоследствии трансформировавшийся в символ времени»[[95]](#endnote-95).

Еще более обширными представляются нам маргинальные явления, связанные с процессом перехода M2→M1: в этом случае актер, исполняющий на сцене роль, воспринимается не как персонаж спектакля, т. е. в игровом качестве, но как человек, работающий на сцене, т. е. в своем «абсолютном» качестве. Вариантом является экспериментальный театр, в котором игра интерпретирована как бытие: в современном искусстве это направление наиболее полно представлено {51} Е. Гротовским[[96]](#endnote-96), но известны и более ранние описания, например, у Н. Н. Евреинова в брошюре «О новой маске» (Пг., 1923), посвященной «автобиореконструктивному» спектаклю (спустя многие годы этот сюжет, восходящий к деятельности петроградского педагога Н. П. Ижевского, был использован В. А. Кавериным в рассказе «Школьный спектакль»).

История театра хранит интересный случай с актрисой Бургундского отеля Дюкло, рассказанный современником: Дюкло, играя однажды Камиллу в «Горации», в гневе уходила со сцены, но, запутавшись в шлейфе, упала. «Тотчас же актер, игравший Горация, вежливо снял одной рукой шляпу, а другой помог ей подняться; доведя ее до кулис, он горделивым жестом снова надел шляпу, выхватил шпагу и убил ее, как того требовала роль! <…> И вряд ли зрителям времен Расина подобный поступок актера показался нелепым», — замечает Г. Н. Бояджиев, ведь долгом Горация, «может быть, более священным, чем гражданский долг мести, было протянуть руку и помочь актрисе выйти из затруднительного положения»[[97]](#endnote-97).

Случай интересен, прежде всего, реакцией зрителей: находясь в одном внеэстетическом пространстве с актером (но не с персонажем, поскольку от последнего зритель отделен непреодолимой границей), человек, сидящий в зале, не квалифицирует реальный по отношению к вымышленным событиям спектакля эпизод (актриса упала, актер помог ей встать) как сверхнормативный; эпизод не нарушает логики сценического действия, поскольку театр есть часть зрительской реальности, а граница между актером и залом отсутствует[[98]](#endnote-98) (для более поздних культурных циклов сцена — такое же место работы, как, скажем, завод, контора или лаборатория; ср., например, с театральной концепцией конструктивизма).

Сходный по внешним проявлениям и структурно эквивалентный эффект возникает на спектакле в народном театре, где личное знакомство зрителей с актерами исключает возможность сценической иллюзии (ср. с описанием спектакля в «Записках из Мертвого дома» Достоевского (ч. 1, гл. XI)), а также в тех случаях, когда актер известен по многим другим ролям[[99]](#endnote-99) или иллюзия театра разбивается сознательно (театр Б. Брехта). С этим связано очень распространенное явление современного культурного процесса — общение актеров со зрителями помимо сцены (творческие встречи, участие в телепередачах и т. п.), которое в терминах диахронной модели относится к числу параметафорических. Его следствием является то, что актеры (особенно популярные) и в спектаклях начинают играть не столько персонаж, сколько самих себя[[100]](#endnote-100), однако оценка этого явления в сегодняшней критике представляется поверхностной, так как речь идет о процессе естественного развития актерских технологий, и типологически сходные явления обнаруживаются в театре классицизма, и у елизаветинцев, и в Кабуки (возникшем приблизительно в одно время с шекспировским театром).

Более того, существует устойчивая связь между наличием общекультурных процессов перекодирования и набором определенных театральных явлений: не случайно, например, Кабуки в момент {52} своего появления являлся перекодировкой некоторого набора сюжетов и форм с языка кукольного театра (код-шифратор) на язык театра «живых людей» (код-дешифратор), а театры классицизма и елизаветинцев перекодировали образы и формы античности на более «реалистичный» («простонародный»?) язык нового времени.

С точки зрения конкретных театральных проявлений эта перекодировка включает две группы общих для всех указанных направлений фактов: первую, которая относится к особенностям игры актера, и вторую, охватывающую специфику поведения зрителя. При этом одна оказывает влияние на другую, и если, скажем, актер стремится к тому, чтобы существовать на сцене в своем собственном качестве[[101]](#endnote-101), то зрительская концепция «единого пространства» (М. Гундзи, например, отделяет Кабуки от современного театра, где «установлена четкая граница между сценой и зрителями») добавляет к этому акцент на чистое мастерство (ср., например, с исполнением женских ролей мужчинами в театрах классицизма и в Кабуки и мужских ролей женщинами в китайском театре и в Окуни-кабуки) и разрешает «технические» выходы из роли (ср. со случаем с Дюкло; в восточном театре актер может на сцене сменить одежду, вытереть пот со лба или выпить глоток чаю, сходные явления есть и в театре елизаветинцев). Аналогично этому выход из привычной роли совершает и зритель: он, во-первых, активно общается с актером, а во-вторых, ведет себя в театре еще более непринужденно, чем актер[[102]](#endnote-102).

Типологически поведение и модус восприятия зрителя театра типа M2→M1 родственны поведению и восприятию современного телезрителя: если учесть «обытовляющую» по отношению к актеру функцию телевидения, а также то, что длительность спектакля в Кабуки составляла 8 – 9 часов, в шекспировском театре — 5 – 6 часов (с учетом заблаговременного прихода зрителей — чтобы занять места!), а в театре Алексея Михайловича — 10 (!) часов, восстановлению, скажем, принципов театра елизаветинцев или первого русского театра XVII века может способствовать не только практика сегодняшнего Кабуки[[103]](#endnote-103), но и еще более близкие культурные процессы.

*1980 – 1990*

### Примечания

## **{****57}** Н. В. КудряшёваАктерский портрет в театроведенииВопросы типологии

В современном театре основной структурной единицей является спектакль как художественное целое, именно спектакль чаще всего становится объектом внимания критики. Дорежиссерский театр XVIII и XIX веков признавал совсем иную единицу измерения, и это был актер. Актер привлекал в театр публику, сосредоточивал на себе интерес зала, и вполне закономерно, что рецензенты анализировали преимущественно исполнение отдельных ролей теми или иными актерами. Столь же закономерно зарождавшаяся в недрах театральной критики отечественная наука о театре очень рано обратилась к попыткам создать жанр актерского портрета. Сначала это были приуроченные к юбилейным датам или написанные в связи с кончиной известных деятелей русского театра панегирические очерки — жанр переходной между журналистикой и серьезным театроведением, где достаточно подробно излагалась биография актера, перечислялись самые значительные из сыгранных им ролей и давалась краткая оценка его творчества.

Постепенно увеличивался объем таких очерков, откристаллизовывался их жанр, они насыщались большим количеством фактов, свидетельств современников, отрывков из рецензий. Но авторы их пока не ставили перед собой задачу передать общие закономерности творчества, своеобразие искусства актера и неразрывную связь его с идейными, нравственными, эстетическими исканиями эпохи. Это и понятно — театроведение как наука делало лишь первые шаги, более или менее развита была одна театральная критика, история русского театра только создавалась.

Первые серьезные монографии об актерах появились на рубеже веков — книги А. Ярцева о Федоре Волкове (1892), Щепкине (1893), Мочалове (1898), Н. Долгова о Мартынове (1910), С. Бертенсона о Сосницком (1916). Эти издания содержали в основном ценный фактический материал, они стали определенным этапом в развитии {58} жанра историко-театральной монографии, послужили своего рода ступенькой для позднейших исследователей. Следует выделить особый вид актерских портретов — если можно так выразиться, «эскизов с натуры», где предметом изображения становились артисты-современники, а не исторические фигуры. Их портреты рождались из многочисленных рецензентских набросков, зарисовок актеров в наиболее значительных ролях. Таковы были вышедшие в 1900 году книги Ю. Д. Беляева о В. Ф. Комиссаржевской и Л. Б. Яворской, «Театральные портреты» А. Р. Кугеля, появившиеся в 1920‑е годы, но обобщившие наблюдения гораздо более раннего периода. Мастером «моментальных» зарисовок актеров в ролях был и Н. Е. Эфрос.

Новый этап развития этого жанра уже в советское время следует отнести к 1930‑м годам, когда возникает потребность в переоценке ценностей, изменяется взгляд на классическое наследие, на русский дореволюционный театр в том числе, когда предпринимается попытка социально-эстетического анализа творчества отдельных актеров и развития русского театра в целом. «Происходит осознание реализма как ведущего направления отечественного искусства. Внимание театроведов сосредоточивается на изучении реалистического метода, его корнях, особенностях и закономерностях его проявлений. Вместо построения социологических и умозрительно-философских моделей… пришло внимание… к внутренним закономерностям театрального процесса, к определению места мастера сцены в истории театрального прошлого»[[104]](#endnote-104).

Именно в 1930‑е годы выходят монографии о крупнейших русских актерах — Щепкине (Ю. Соболев — 1933, А. Дерман — 1937, В. Филиппов и С. Данилов — 1938, Д. Тальников — 1939), Ермоловой (Э. Бескин — 1936), Мочалове (Ю. Соболев — 1937). Издание монографий подобного типа — небольших по объему и формату — продолжалось до начала 1950‑х годов.

Прямой и ближайшей целью для создателей этих актерских портретов было просветительство и популяризаторство, стремление приобщить народные массы к культурным ценностям своего отечества. Книги должны были быть доступны каждому, поэтому они компактны, содержат сжатые, краткие сведения о биографии, характеристику основных ролей и неизменно — оценку творчества с точки зрения классового подхода и с позиций «социалистического реализма». Здесь знаменательны и выбор имен, и интерпретация творчества. Ориентация на реализм как ведущее и, по существу, единственное «направление отечественного искусства» оказывается чрезвычайно влиятельной и устойчивой и на многие десятилетия определит как теорию, так и практику советского искусства. История русского театра в трудах его исследователей предстает как последовательное и неуклонное восхождение от условности к реализму. Соответственно расставляются акценты в обрисовке образов корифеев русской сцены. Степень приближения к подлинному реализму, наряду с демократизмом и общественной значимостью, становится основным критерием в оценке актерского творчества. Щепкин и Мочалов, Мартынов и Давыдов, Ленский и Южин, Комиссаржевская и Ермолова {59} в интерпретации исследователей словно бы соперничают за право быть предшественниками современного социалистического искусства, за честь называться основоположниками реалистической традиции.

Пожалуй, следует заметить, что «массовой серии» в эти годы противостоят сравнительно немногочисленные, но серьезные научные издания — монография А. М. Брянского о В. Н. Давыдове (1939), вышедший в том же году сборник «Семья Садовских» со статьями Вл. Филиппова, С. Н. Дурылина, Б. В. Варнеке и некоторые другие. Т. е. параллельно шло тиражирование массового портрета «для всех» и академические исследования «для немногих», для специалистов. В 1950‑е годы выходит сборник «Федор Волков и русский театр его времени» (1953), солидные монографии С. Н. Дурылина о Ермоловой (1955), И. И. Шнейдермана о Савиной (1956), А. Я. Альтшуллера о Мартынове (1959).

В 1960‑е и особенно в 1970‑е годы на волне вновь вспыхнувшего интереса к театру начинается как бы на новом витке издание литературы об актерах (и вообще деятелях искусства — как русского, так и зарубежного) для широкого, массового читателя. Возникают популярные серии «Жизнь в искусстве» и «Корифеи русской сцены» (позднее названная «Театральные имена»). В жанре актерского портрета работают профессионалы-театроведы и журналисты. Тут следует упомянуть таких авторов, как Ю. А. Дмитриев, А. П. Мацкин, Г. К. Крыжицкий, А. Я. Альтшуллер, Р. М. Беньяш, К. Ф. Куликова, Р. М. Витензон, Ю. П. Рыбакова, Г. З. Мордисон, С. С. Кара и др. В 1960‑е годы издается серия актерских мемуаров, т. е., можно сказать, популярность жанра достигает своего пика и в 1980‑е годы уже начинает спадать. «Академическая» и «массовая» линии, по существу, сливаются, в лучших образцах жанра актерского портрета давая сочетание увлекательности биографической повести и строгости научного анализа.

Однако задачей данной статьи является не исчерпывающий библиографический обзор существующих в советской театроведческой литературе сочинений об актерах. Речь скорее идет о попытке их классифицировать, выделить основные типы и направления такого рода исследований. Ограничив поле зрения только русским театром XIX века, получим возможность более пристально всмотреться, более тщательно проанализировать способы, которыми историки театра разрешают сложнейшую проблему воссоздания на страницах книги живой и ускользающей, как бы противящейся духовному воскрешению индивидуальности актера, чье творчество безвозвратно уходит в песок времени, и, кажется, нет возможности удержать его, «остановить мгновенье» и сделать его зримым для последующих поколений.

Общеизвестно, что театроведение как наука сталкивается с трудностями, неведомыми другим областям искусствознания, — с отсутствием зафиксированного и пребывающего неизменным во времени художественного текста, предмета изучения, с которым всегда возможен непосредственный контакт. При исследовании литературы, {60} изобразительного искусства, музыки, кино ученый становится перед необходимостью интерпретации, истолкования (если пользоваться терминологией герменевтики) чего-то реально существующего, доступного слуху и зрению; в отношении же театрального искусства приходится говорить о двойной интерпретации, интерпретации в квадрате. При попытке исследовать сценический феномен, исторически отдаленный, театровед должен сначала мысленно реставрировать его на основании прямых или косвенных свидетельств современников-очевидцев, критиков и зрителей. Но каждое из таких свидетельств есть, в свою очередь, результат интерпретации данного явления конкретной личностью, со своими вкусами, пристрастиями, социальными, философскими и эстетическими установками. Значит, перед ученым-театроведом встает, помимо всего прочего, сложнейшая задача «интерпретации интерпретатора».

Выдающийся исследователь Б. В. Алперс писал об этом: «… документы, по которым мы только и можем восстановить сейчас образ когда-то жившего актера, оказываются крайне неустойчивыми. Выполняя роль первоисточников для изучения актерского искусства прошлого, они в то же время сами по себе относятся скорее к области психологических документов, чем к разряду фактов. Как всякое свидетельское показание, они не только требуют внимательного анализа, отбора и сопоставления. В ряде случаев возникает необходимость, прежде чем найти их настоящую цену, восстановить образ самого рецензента или мемуариста»[[105]](#endnote-105).

Разумеется, задача такой сложности не может быть решена в исчерпывающей полноте — речь может идти лишь о стремлении и наибольшем приближении к всеобъемлющей интерпретации, к воссозданию того культурно-исторического универсума, в центре которого располагается фигура актера-художника. Интерпретация различных точек зрения современников на его творчество сообщает его облику необходимую объемность, стереоскопичность.

Конечно, помимо субъективных, обусловленных личностью их автора свидетельств о спектакле, существуют и свидетельства объективные (текст пьесы, эскизы декораций и костюмов, нотная запись музыкального сопровождения), доступные для непосредственной интерпретации (мы не говорим сейчас о современных методах фиксации спектакля, но о тех следах его существования, что характерны для театра XIX века). Большое подспорье для ученого представляет иконографический материал, особенно изображения актеров в ролях. Все это вместе взятое и служит основой, на которой исследователь строит свою работу.

Тип исследования задается целым рядом объективных и субъективных параметров. К ним относятся:

адрес издания, его жанр и объем — это могут быть популярная массовая брошюра, книга или статья, предназначенные для специалистов или, наоборот, адресованные широкому читателю (как монографии серий «Жизнь в искусстве» и «Театральные имена») и т. д.;

наличие и доступность источников;

{61} индивидуальные особенности актера, о котором создается исследование;

личные пристрастия и характер дарования автора, уровень его профессионализма, умение владеть материалом и литературные способности и т. п.

Под воздействием этих и других факторов происходит создание актерского портрета в театроведении.

Театроведческий портрет, как и портрет, созданный художником, способен передавать неповторимые черты модели по-разному — и легкий набросок карандашом, и недосказанность акварели, и жесткие линии гравюры, и, наконец, живопись маслом — всему этому найдутся аналоги в многочисленных исследованиях. И не менее, чем в изобразительном искусстве, значима личность портретиста.

Если попытаться классифицировать, впрочем самым общим и условным образом, существующие типы исследований об актере, то следует выделить: 1) фактографический, 2) историко-аналитический, 3) историко-художественный, 4) концептуальный.

В чистом виде названные типы встречаются нечасто, что вполне закономерно. Здесь скорее должна идти речь о методологических подходах, разных способах, применяемых в процессе театроведческого воссоздания личности актера-художника. Все эти способы могут различным образом сочетаться и переходить друг в друга.

Фактографический метод — наиболее простой и как бы сам собой разумеющийся. Он состоит в том, что с возможной полнотой собираются и фиксируются данные о биографии актера, о сыгранных им ролях, о существующих рецензиях, мемуарах и прочих свидетельствах современников. Затем, чаще всего в хронологической последовательности, воспроизводится жизненный и творческий дуть артиста в датах и фактах. Именно такой метод исследования широко используется в наиболее ранних актерских портретах, но он с успехом применяется и поныне. Примером может служить выпущенная в серии «Театральные имена» книга Ю. А. Дмитриева о замечательном комике В. И. Живокини (1988).

Эта монография представляет собой преимущественно контаминацию биографических сведений, отрывков из воспоминаний, в том числе и самого Живокини, газетных рецензий — большей частью данных со ссылками на источники, но порой и в пересказе, близком к тексту. Собственно авторский текст составляет очень небольшую часть всего объема монографии и состоит из цепи логических связок, изредка дополненных более развернутыми замечаниями о своеобразии дарования Живокини, о «народных истоках» и «сатирическом начале» его творчества. Дмитриеву удается изобразить внешний облик актера, но не раскрыть глубинный смысл его творчества, то «обнажение духовной жизни»[[106]](#endnote-106), которое осуществлялось в его искусстве.

Из недавних исследований в значительной степени можно причислить к фактографическому типу также книгу Д. И. Чхиквишвили «Александр Иванович Сумбатов-Южин. Жизнь и творчество» (1982). Книга, изданная совместно Московским и Тбилисским университетами, {62} отличается подробностью изложения фактов жизни и творчества Южина — актера, драматурга, театрального деятеля. Из множества мемуарных свидетельств, дневников и писем самого Южина, архивных материалов и рецензий автор сплетает плотную, но фактурно несложную ткань событий. Из нее нелегко вычленить главное, сущностное. Очень невысок уровень анализа, обобщения, весьма банально для 1980‑х годов выглядит прямое соотнесение общественно-политических событий с явлениями театрального искусства. В области историко-теоретического раскрытия проблематики творчества Южина автор полагается на выводы предыдущих исследователей — Н. Зографа и В. Филиппова. Полнота описания оказывается почти самодостаточной и коварно оборачивается теоретической, концептуальной ненаполненностью. Портрет Южина, при всей фотографической точности деталей, может быть, передает его человеческое своеобразие, но не раскрывает эстетический статус творчества.

Любопытно отметить, что цитируемые автором строчки того же П. Маркова или А. Кугеля на фоне размеренно-монотонного повествования кажутся яркими мазками, оживляющими серый холст. Это намеки, больше говорящие о предмете исследования, чем самое подробное описание.

Издержки фактографического метода особенно выявляются при сопоставлении монографии Чхиквишвили с книгой Ю. А. Айхенвальда о Сумбатове-Южине (1987). Автор лишний раз подтверждает, что и в рамках серии «Жизнь в искусстве» можно написать прекрасную биографию. Он достаточно подробно и занимательно излагает внешнюю канву событий, но при этом умеет тщательно отобрать наиболее, с его точки зрения, значимые факты, пропустить их «через себя», через свою интерпретацию, отфильтровать мемуарный и критический материал и прокомментировать свидетельства современников. Так создается «скелет» исследования, который помогает освободиться от давящего груза подробностей.

Какой же вывод следует сделать? Разумеется, фактографический метод имеет свои достоинства, он знаменует собою первый и необходимый этап на пути исследователя — накопление «банка данных», вхождение в круг источников, фиксацию основных этапов биографии актера. Но фактография должна служить лишь базой, фундаментом для исследователя, на котором может быть возведена в дальнейшем аналитическая либо историко-художественная конструкция. Фундамент придает монографии весомость, основательность, однако его наличие есть условие необходимое, но не достаточное для создания полноценного исследования, воссоздающего личность актера во всем многообразии взаимоотношений, связей и контактов не только житейских, но и незримых, духовных, иногда гораздо более важных и значительных, чем реально-бытовые. Тут, по-видимому, большое значение имеет личность актера — объекта исследования. В некоторых случаях даже изложение биографии, богатой разнообразными событиями и явно отразившейся в искусстве актера, может дать определенное представление о характере его творческой личности. Но {63} когда речь идет о таких актерах, как, например, Мочалов, Комиссаржевская, Стрепетова или Живокини, фактографический метод оказывается недостаточным — актер проскальзывает сквозь накинутую на него фактографическую сеть.

Труды историко-аналитического типа в чистом виде также встречаются редко. Пример такого исследования — книга И. Шнейдермана «Мария Гавриловна Савина» (1956). Это — обстоятельная и доказательная монография. Фигура Савиной прорисована тщательно и детально, с использованием многочисленных и разнообразных документов, причем источники почти всегда указываются со скрупулезной точностью. Историко-аналитический тип характеризуется аргументированностью, внутренней логикой построения, глубоким осмыслением фактов, широтой обобщений. Образ актрисы возникает словно бы в толще времени, в многообразии исторических, культурных, бытовых реалий. Документальные свидетельства современников кажутся недостаточными и поверяются документами художественными — И. Шнейдерман прибегает к цитатам из произведений Л. Толстого, М. Салтыкова-Щедрина. Исследователь уделяет внимание каждой фигуре из окружения Савиной, будь то Тургенев или актеры Александринского театра, Островский или В. Крылов. Повествуя о той или иной пьесе из репертуара актрисы, Шнейдерман тщательно анализирует ее, сопоставляя с другими явлениями театральной жизни, давая краткую характеристику драматурга, вводя пьесу в круг важнейших общественных проблем того времени. Биографические сведения, разумеется, присутствуют в монографии, но не являются основой ее композиции, они полускрыты под напластованиями разнообразной информации, размышлений и выводов. Образ Савиной возникает в перекрестье мнений и оценок современников, часто не совпадающих, порою взаимоисключающих, в динамике развития и сложности внутренних противоречий. Эволюция актрисы прослежена последовательно и убедительно, концепция ее творчества составляет внутренний каркас книги, хотя и не приобретает самодовлеющего значения. Сопоставление и взаимодействие фактов открывает новые горизонты для автора книги и для ее читателя, за которым в монографии историко-аналитического типа оставлено право на собственное мнение, так как выводы из фактов, сообщаемых на страницах книги, автор не навязывает, но лишь предлагает. Выводы могут быть оспорены, и, действительно, сейчас, через тридцать с лишним лет после написания книги Шнейдерманом, не могут не броситься в глаза некоторые слишком категоричные оценки тех или иных явлений и личностей, привычка к социологическим и политическим стереотипам. Но тщательность воспроизведения человеческого и творческого облика Савиной, уверенное мастерство автора вызывают уважение и доверие. Интересно сопоставить исследование Шнейдермана с позднейшей монографией М. Г. Светаевой «Мария Гавриловна Савина» (1988) — при большей легкости и «гладкости» письма, явной беллетризации, биография актрисы не обходится, конечно, без анализа ролей, но проблемы творчества Савиной значительно меньше актуализированы.

{64} Историко-аналитический метод представляется наиболее подходящим для работы над монографией об актере, ибо заключает в себе возможность интерпретации исторического материала со степенью проникновения в него, зависящей лишь от уровня компетентности и добросовестности исследователя.

К историко-аналитическому типу можно отнести также работы А. Брянского «Владимир Николаевич Давыдов. Жизнь и творчество» (1939), С. Дурылина «Мария Николаевна Ермолова» (1953), Н. Зографа «Александр Павлович Ленский» (1953), А. Альтшуллера «Александр Евстафьевич Мартынов» (1959), И. Медведевой «Екатерина Семенова. Жизнь и творчество трагической актрисы» (1964), А. Мацкина «Орленев» (1977), упомянутую книгу Айхенвальда о Южине, В. П. Якобсона о Павле Самойлове (1987) и некоторые другие — здесь названы лишь наиболее значительные.

Мы намеренно не говорим в этой статье о разном подходе исследователей к своему предмету. Разумеется, всякий вывод, всякая оценка несут на себе отпечаток своего времени. В работах фактографического и историко-аналитического типа личность автора дает себя знать в меньшей степени, обнаруживается лишь косвенно. Но, сохраняя верность объективным фактам, исследователь все-таки имеет свою позицию, которая выражается в отборе и интерпретации событий и документов, в системе доказательств и выводов. Отпечаток индивидуальности автора, отблеск времени неизбежно накладываются на интерпретацию культурных феноменов прошлого.

Большая группа монографий не может быть отнесена к историко-аналитическому типу, так как в создании их использованы приемы, характерные для историко-художественного подхода.

Актерский портрет, предназначенный для массового читателя, автор обычно стремится сделать как можно более красочным и увлекательным, насытить его подробностями личной жизни изображаемого персонажа, которые должны вызвать удивление, восхищение, сочувствие. Цель такой монографии — не пренебрегая историческим и фактографическим правдоподобием, пробудить интерес к личности актера у людей, не являющихся знатоками истории театра, и удовлетворить этот интерес.

Наиболее яркие образцы историко-художественных монографий — работы Р. Беньяш о Стрепетовой (1947; 2‑е изд. — 1968), Мочалове (1976), Семеновой (1987). Театровед здесь, по существу, выступает как создатель романа об актере. На основе фактов и документов, но с помощью не только анализа, а и значительной доли авторской фантазии делается попытка, более или менее успешная, зримо воссоздать физический и душевный облик давно ушедшего человека, как бы воскресить его к жизни, приблизить к нам его внутренний мир, сделать видимыми тайные пружины чувств, страстей и переживаний, которые порождают создаваемые актером сценические образы. Это — стремление постичь существо актерского творчества не извне, путем постепенного приближения к нему через восприятие и оценку современников, а изнутри, мощным интуитивным усилием.

{65} Автор монографии такого типа не может быть равнодушен к своему герою, он обязательно должен быть увлечен им, влюблен в него. Беньяш не случайно выбирает для своих книг фигуры незаурядные, противоречивые, страстные, относящиеся, если воспользоваться термином Л. Н. Гумилева, к пассионарному типу.

Историко-художественное исследование можно назвать исследованием лишь с большими оговорками, оно располагается на границе науки и беллетристики. Анализ здесь часто оттесняется предположением, догадкой, а то и просто вымыслом. Факты могут интерпретироваться произвольно, подгоняясь под авторскую концепцию. Если историко-аналитический метод ассоциируется с археологией, представители которой способны по нескольким костям восстановить скелет доисторического животного, а по голому черепу воссоздать человеческий облик, то произведения историко-художественного типа наводят на мысль о спиритическом сеансе, когда бесплотная тень настойчиво вызывается из небытия. Чтобы облечь ее в плоть, нужно не только воспроизвести исторический образ и общественную атмосферу эпохи. Главное — максимально овеществить «среду обитания» героя. Здесь важны и детали костюма, и мебель в его комнате, и местонахождение квартиры; то, как выглядели театральная афиша и убранство зрительного зала; сколько стоили провизия и одежда; какие рестораны и кофейни посещали тогда… Множество мелких подробностей создают иллюзию присутствия в ином пространстве и времени.

Можно спорить о степени достоверности такого исследования, о том, допустимо ли вообще относить его к области театроведения. Автор предлагает свою версию, один из возможных вариантов воссоздания личности актера. Если в историко-аналитическом типе монографии читатель как бы становится равноправным соучастником интерпретации, может пройти вместе с автором по пути анализа и прийти к определенным выводам, то в историко-художественном жанре такой путь невозможен — автор присваивает себе всю полноту власти над фактами и их истолкованием. Как мы говорили выше, фактографический и аналитический подход оставляют не слишком много места для самовыявления личности исследователя; историко-художественный метод, наоборот, требует присутствия индивидуальности автора, который часто даже отождествляет себя со своим героем, воссоздает его через себя. Герой Беньяш — в значительной степени герой лирический. Мочалов, созданный ею, принадлежит не меньше шестидесятым и семидесятым годам XX века, чем тридцатым и сороковым — века XIX. Образ внутренне смятенного, замкнутого; страстного художника, находящегося в глубоком разладе со временем и собой, если не вполне научно достоверен, то способен вызвать у читателя определенные ассоциации, эмоциональный отклик, побудить к сочувствию и к раздумью.

К историко-художественному типу относится и книга Ю. А. Алянского «Варвара Асенкова» (1974) в серии «Корифеи русской и зарубежной сцены». Она имеет подзаголовок, изначально настраивающий читателя определенным образом, — «Документальная повесть {66} о судьбе русской артистки в восьми главах и двух письмах автора героине». Автор демонстрирует большое мастерство, создавая из весьма эфемерных свидетельств современников актрисы и разнообразных косвенных данных пленительный образ, набрасывая его акварельно-легкими красками. Алянского не слишком интересует подробный анализ ролей — ему важнее намек, деталь, штрих, дающие основу его фантазии. Любопытно сопоставить этот портрет с аналитически четким, суховатым монографическим очерком об Асенковой Т. М. Родиной (1952).

Разумеется, в таком авторском диктате над материалом кроется и основной недостаток работ подобного типа — отсутствие ссылок на источники, произвольность толкований, порою и неточность деталей порождают недоверие к исследованию.

Присутствие яркой авторской индивидуальности необходимо и в последнем из рассматриваемых здесь типов актерского портрета — концептуальном. Однако концептуальный подход более свойствен небольшим по объему проблемным статьям, чем фундаментальным монографическим исследованиям. Незаурядный образец этого редкого типа — книга Б. Алперса «Театр Мочалова и Щепкина» (1979), впервые изданная в 1945 году под заглавием «Актерское искусство в России». Конечно, это не портрет одного актера. Хотя разделы этой книги, посвященные Мочалову и Щепкину, по объему не уступают средней монографии, а книга Алперса о Щепкине была издана отдельно в 1943 году, это исследование все же принципиально не может быть рассматриваемо как некая сумма сведений о ведущих актерах русского театра первой половины XIX века. Для Алперса важна идея сосуществования в актерском искусстве различных традиций, ему важно проследить их истоки, их русло и те пути, которые предназначены им в будущем.

Исследователь отказывается от традиционной и часто спасительной для большинства монографий схемы биографического и хронологического построения. Его интересуют не только и не столько факты жизни актера — например того же Мочалова, но сближение и сопоставление его творчества с общественными, философскими, эстетическими идеями эпохи.

По мысли Алперса, Мочалов «принадлежит скорее истории русской общественной мысли, чем истории профессионального театра» (с. 139). Для исследователя актер — символ поколения, пришедшего к общественной деятельности через десять лет после восстания декабристов и его подавления, соратник Лермонтова, Белинского, Герцена. Алперс рассматривает фигуру Мочалова в историко-философском аспекте, он мыслит масштабно, отбрасывает бытовые реалии, не нуждается в пересказе пьес, в скрупулезном анализе взаимоотношений и конфликтов актера с театральным начальством и товарищами по сцене, его человеческих слабостей — о чем так увлеченно повествует в своей книге Беньяш. Все это, разумеется, известно исследователю, но как бы выносится им за скобки, его интересуют глубокие и общие закономерности творчества актера, недолгое время бывшего властителем дум своих современников. Алперс полемизирует {67} с укоренившимися представлениями о Мочалове и создает собственную концепцию его творчества, яркую и убедительную. Лишь иногда кажется произвольным толкование исследователем некоторых известных фактов — например, по мнению Алперса, небрежность и безвкусица в подборе театральных костюмов у Мочалова, отмеченная многими современниками, была не случайной, но создавала актеру необходимое творческое самочувствие, а бессознательно отобранные детали костюма «находились в соответствии с замыслом образа» (с. 159).

Однако подкупающая свобода обобщений, аналогий, порою неожиданных, но привлекательных своей оригинальностью, нетрадиционностью, свобода мыслительного процесса, раскрепощающая читателя, содержательная насыщенность, концентрированность мысли позволяют признать подобный тип монографии об актере весьма перспективным, хотя и требующим от исследователя незаурядных способностей, творческой смелости и раскованности.

Концептуальное исследование, как и историко-художественное, предполагает значительную степень свободы действий автора, присутствие в монографии его активной творческой индивидуальности, своеобразно интерпретирующей события и свидетельства очевидцев. Но если «писатель о театре» Р. Беньяш предлагает поверить ей на слово, внутренне солидаризироваться с ее точкой зрения, то Б. Алперс, признавая за читателем право иметь свое мнение, помимо отсылок к источникам в тексте, помещает во второй половине книги приложение, составленное из многочисленных фрагментов мемуаров, писем, рецензий и т. д., которое значительно дополняет и корректирует созданную автором картину развития актерского искусства в России, позволяет сравнить его интерпретацию с текстом самих источников. Алперс активностью своей творческой позиции пробуждает в читателе потенциального исследователя; если историко-художественная монография рассчитана на эмоциональный отклик, то концептуальный метод дает интеллектуальный импульс, толчок мысли.

Концептуальный тип актерского портрета демонстрирует нам и П. А. Марков. Он не только создатель блистательных портретов актеров и режиссеров-современников. Он — талантливый мастер, умеющий в пространстве исторического исследования, посвященного проблемам целой театральной эпохи, поместить убедительный, лаконичный, очерченный четкими, резкими штрихами силуэт актера.

Выше уже говорилось о том, что абсолютное большинство монографий об актерах сочетает в себе разнообразные типологические подходы. Чаще всего на добротную фактографическую основу накладывается аналитический метод, затем общая картина оживляется «штрихами» историко-художественного повествования. От сочетания этих элементов, их «дозировки», вкуса и такта исследователя, соответствия избранной манеры индивидуальности актера — героя книги зависит производимое монографией впечатление, художественный итог творчества ученого-театроведа.

{68} Так, например, в работах А. Альтшуллера «Юлия Линская» (1973) и «Павел Свободин» (1976) преобладает сочетание фактографического и аналитического подходов, гармонирующее и с индивидуальностью автора, и с характером личности изображаемых им актеров — это мастера реалистического склада, внимательно наблюдавшие жизнь и впитывавшие ее уроки. Образы, ими созданные, были преимущественно характерными, бытовыми. Для исследователя и читателя нет тайны в творчестве этих актеров, здесь все доступно логическому мышлению. Не пренебрегая биографическими и бытовыми подробностями, автор ими в то же время не злоупотребляет, не позволяет себе домыслов и фантазий. Пожалуй, читателю может не хватать более активно выраженной авторской концепции, но в последовательности, логичности, убедительности автору отказать нельзя. Теми же достоинствами отличается книга Альтшуллера «Пять рассказов о знаменитых актерах. Дуэты. Сотворчество. Содружество» (1985), но здесь исследователю удается найти еще и оригинальный прием контрапункта, сопоставления разных актерских индивидуальностей. Его герои как бы повернуты в профиль к читателю и друг к другу, отражаются каждый в другом, и это дает нам возможность увидеть новые грани их человеческих и творческих индивидуальностей.

Монографии К. Куликовой «Л. П. Никулина-Косицкая» (1970) и «Алексей Яковлев» (1977) тяготеют скорее к историко-художественному типу — объем исследования, заранее заданный условиями серии «Жизнь в искусстве», заставляет насыщать книги многочисленными деталями и подробностями личной жизни, порою неоправданно беллетризовать повествование, чтобы придать ему большую «увлекательность» в глазах массового читателя. Хотя творческая и человеческая индивидуальность Яковлева и Косицкой, актеров «мочаловского» склада, неровных, импульсивных, эмоциональных, соответствует избранному автором типу исследования, здесь, может быть, недостает своеобразия авторской индивидуальности, не удается найти убедительного эмоционального лейтмотива и создать более жесткий концептуальный каркас исследования.

Органично сочетание аналитического и историко-художественного подходов в работах Т. Золотницкой «Фанни Снеткова. “Царица грез театрального Петербурга”» (1973) и «Александр Евстафьевич Мартынов» (1988). Исследователю удается воссоздать притягательную человеческую и актерскую индивидуальность Снетковой и отыскать в личности Мартынова, казалось бы уже достаточно изученной советским театроведением, новые грани. Он предстает не только воплощением реалистического актерского мастерства и демократических тенденций на русской сцене — в глубине его человеческого существа Золотницкая провидит близость с маленькими и бедными людьми, созданными гением Достоевского. Большое значение для успеха этих монографий имеют присущие автору доверительная интонация, сдержанность, чувство меры.

Удачными примерами профессионального владения аналитическим и историко-художественным типами исследования могут служить {69} также книги Е. И. Поляковой «Садовские» (1966) и Л. Н. Пажитнова «Александр Павлович Ленский» (1988).

Можно назвать еще два‑три десятка монографий, где используются в различном сочетании разные типологические подходы, но их перечисление и подробный анализ не входят в нашу задачу — важнее выявить и определить основные группы в этом жанре.

Интересно проследить, как изменяется интерпретация одной и той же личности в исследованиях разных типов. Возьмем, к примеру., книги И. Медведевой и Р. Беньяш, посвященные творчеству Е. Семеновой.

Первая монография принадлежит к историко-аналитическому направлению. Предмет изучения — творчество актрисы. Структурная единица исследования — роль. Композиция складывается из нескольких глав, в каждой из которых анализируется определенная группа ролей, объединенных по тому или иному формально-содержательному признаку (первый и последний период творчества, период соревнования со знаменитой Жорж, роли в пьесах Корнеля и Расина, Шекспира и Шиллера).

Хотя Медведева сообщает основные факты биографии актрисы, они изложены кратко, сжато, как бы оттеснены на задний план. По мнению исследователя, главные события жизни актрисы Семеновой — события театральные, т. е. новые роли. Анализ их подробен, обстоятелен. Если сохранились отклики очевидцев исполнения Семеновой, они, разумеется, приводятся, но чаще всего таковые кратки и немногочисленны. В этом случае Медведева строит свое исследование на интерпретации текста пьесы, предпосылая ей лаконичный, но емкий экскурс в историю ее создания, а часто и углубляясь в традиции исполнения. Она также предпринимает попытку, когда для этого имеется возможность, воссоздать, репродуцировать спектакль — если, помимо текста, сохранились эскизы декораций и костюмов, ноты музыкального сопровождения.

Фрагменты текста, перемежаемые комментариями исследователя, свидетельствами участников спектакля и зрителей, позволяют в какой-то мере представить и характер спектакля, и исполнение Семеновой той или иной роли.

Так последовательно воспроизводятся и анализируются наиболее значительные, этапные сценические создания актрисы. Не прерывая основной линии исследования, Медведева успевает убедительно обрисовать современников актрисы, окружавших ее на сцене и в жизни, — это ее учителя, «просвещенные театралы», драматурги, коллеги-актеры. Бытовые подробности употребляются скупо, автор не забывает о своей сверхзадаче, анализе творчества, в котором эстетический срез неразрывно соседствует с общественно-историческим. Для Медведевой одинаково важно, что в игре Семеновой «декабристское поколение видело воплощение трагического искусства» (с. 250) и что она «поднялась к высотам правдоподобия и естественности» (с. 271) в классицистских трагедиях. Исследователь пытается разрушить миф о том, что органический талант актрисы «погиб», когда она под руководством Гнедича сумела освоить приемы сценической {70} декламации. Ее волнует прежде всего судьба традиции, высокое искусство исполнения трагедии, ныне почти утраченное, но, как надеется Медведева, не утерянное окончательно и способное возродиться на русской сцене.

Монография Р. Беньяш написана в излюбленном автором историко-художественном стиле. Цель исследования — воссоздать человеческую личность. Беньяш тоже изображает преимущественно Семенову-актрису, но это обусловлено авторской концепцией, согласно которой Семенова наиболее полно раскрывалась как личность на сцене, а не в частной жизни, хотя и частной жизни уделяется немалое внимание. Беньяш описывает в подробностях и невеселое детство Катеньки Семеновой, и нелегкие годы учения в театральной школе. Но — я это не нуждается, по мнению автора, в доказательствах — с самых ранних лет сознание всепоглощающего предназначения, уверенность в своем даровании были присущи Семеновой. «Она поглощенно служила тому, что являлось самим театром. Все то, что других изнуряло, ей словно бы прибавляло силы» (с. 17).

«Катерина Семенова» — роман об актрисе, с каждой ролью завоевывающей еще одну творческую высоту, побеждающей недоброжелателей силой своего таланта, в театральных образах воплощающей тот гармонический идеал, который так и не удается достичь Семеновой в жизни, несмотря на удачное разрешение запутанной житейской ситуации. Беньяш также анализирует пьесы и роли, но это анализ не ученого, скорее поэта, ибо конечный вывод заранее известен.

Характерно различие в подборе иллюстративного материала. Медведева помещает в своей книге, кроме портретов актрисы в жизни и в ролях, а также изображений нескольких близких ей людей и товарищей по сцене, большое количество эскизов костюмов и декораций, помогающих репродуцировать облик спектаклей того времени, и даже сохранившиеся партитуры музыкальных номеров. Беньяш обильно насыщает монографию, помимо тех же портретов Семеновой, изображениями не только актеров-современников, но и многих известных лиц той эпохи, весьма отдаленно связанных с Семеновой. Многочисленны и пейзажи, воскрешающие для нас уголки старинного Петербурга и Москвы, какими могла их видеть актриса. Погружение в атмосферу эпохи происходит и таким способом.

Как видим, используя два разных типа исследования, авторы достигают и разных результатов — в первом случае удается раскрыть сущность творчества Семеновой в диалектическом единстве социальных и эстетических связей его со временем, во втором — создать психологический портрет, передать своеобычность натуры, нелегкий жизненный путь актрисы во всей сложности взаимоотношений с окружающими.

Размышляя о четырех типах, четырех подходах к проблеме воссоздания в театроведческой литературе творческой личности, нельзя отдать абсолютное предпочтение какому-то одному из рассмотренных типов. Пожалуй, лишь чисто фактографический подход вызывает обоснованные сомнения, ибо обедняет возможности исследователя, {71} сводит их к фиксации фактов и свидетельств, лишает возможности интерпретации, хотя в некоторых жанрах актерского портрета и он допустим. Не случайно в диахроническом срезе фактографический метод — наиболее ранний, и постепенно он сменяется иными подходами. Историко-аналитический, историко-художественный и концептуальный типы исследований равно имеют право на существование, хотя не равноправны с точки зрения герменевтики, т. е. науки о понимании и истолковании текстов, в частности явлений искусства.

Вышеизложенная и вполне приблизительная классификация типов историко-театральных исследований была выведена эмпирическим путем, но тем более интересно, что она может быть соотнесена с теми направлениями герменевтики, о которых идет речь в статье А. Я. Альтшуллера, помещенной в данном сборнике. Репродукционному направлению соответствует фактографический тип исследования, цель которого — наиболее полное и детальное воспроизведение всех мыслимых свидетельств, дающих представление об исторически утраченном феномене театрального искусства и об актере как одном из основных его составляющих элементов. Далее, историко-общественное направление герменевтики ассоциируется с историко-аналитическим подходом к театральной истории, так как и в том, и в другом случае на первый план выдвигается изучение связей театра и актера с общественной жизнью, вхождение искусства в контекст современности, в контекст истории.

Философско-содержательное направление может быть соотнесено с концептуальным типом исследования, ибо здесь идет речь о наиболее общих взаимосвязях искусства и бытия. И, наконец, биографическое направление герменевтики, которое ориентируется на личность творца, его психофизиологические особенности, вызывает в памяти историко-художественный способ воссоздания актерской личности, также опирающийся на воскрешение внутреннего мира, чувств и переживаний актера-человека, служащих источником его творчества.

Подобные сближения и сопоставления могут показаться не слишком убедительными, но, по-видимому, все же они имеют под собой основания, ибо театроведение, как и все искусствоведение в целом, занимается, в частности, проблемой истолкования, интерпретации, и личность актера, рассматриваемая как часть культурно-исторического универсума, точно так же подлежит истолкованию, как и любое произведение искусства, еще и потому, что в актерском творчестве связь творца и творения, субъекта и объекта творчества неразрывна.

### Примечания

# **{****72}** II

## Д. И. ЗолотницкийВечные спутники(А. А. Гвоздев и В. Э. Мейерхольд)

### 1

«Да, мы можем сказать, что у нас есть новый театр. Это театр Вс. Мейерхольда»[[107]](#endnote-107), — утверждал А. А. Гвоздев в 1925 году, подводя первые итоги своих размышлений и своей борьбы.

Разумеется, борьбы тоже. Ибо защита того или иного театрального явления с верой в его перспективы и с критическим вмешательством в практику — это для театроведа не просто повод восхититься или рассердиться, а доступный науке способ воздействия, форма развертывания программы на материале жизни. Критик-театровед, отстаивающий находки данного театра и данного режиссера, меньше всего — обслуживающий персонаж при них: он преследует собственные, видимые ему цели искусства. Даже порицая нечто в деятельности близкого ему театра, он поступает так в интересах позитива. Свои доводы он адресует людям из зрительного зала, для кого работает и театр; но такая критика становится и несобственно-прямой речью, обращенной к театру, — в том ее особая теоретическая и практическая вескость. Театр же, со своей стороны, если это театр живой и меняющийся, всегда извлечет для себя пользу из подобных суждений. Мало того, сплошь и рядом театр корректирует свой маршрут с оглядкой на понимающего его теоретика.

Пример такого естественного отношения практика-театра к теоретику-театроведу дает признание Мейерхольда, который писал Гвоздеву в том же 1925 году:

Дорогой Алексей Александрович, № 6 «Жизни искусства» вышел без Вашей статьи о нашем «Бубусе». Сработавшие этот спектакль актеры и режиссура, взятые московской прессой на ножи, пали духом, не встретив в Вашем лице поддержки. Становление нового театра нами самими ведь должно быть укрепляемо (под перекрестным огнем врагов), нами — в болото (московский театральный фронт) заброшенными {73} мейерхольдовцами, и вами — ленинградской группой историков и критиков.

«Красная газета» у нас не читается (даже я, жадно следивший за Вашими строками, пропустил главу вторую). Вы сами утверждаете: трудности, поставленные им режиссурой, громадны в «Бубусе». Ну, а как же преодолели они их? Явлены новые образы в новой технике нового современного актера, актера-трибуна?

Прошу Вас со всей серьезностью отнестись к моему заявлению: наши молодые актеры работают без всякой помощи со стороны критики. Мочалов имел своего Белинского. А скажите: мог бы он срабатывать каждую последующую роль лучше предыдущей, если бы не читал серьезных разборов своей игры больших критиков своего времени?

Одному Вам доверяют мои молодые товарищи. Говорю это, зная их отношение к Вашим трудам…[[108]](#endnote-108)

Признания мало походили на наивное вымогательство похвал, хотя Мейерхольд и впрямь не был обласкан тогдашней критикой. После «Доходного места» и «Леса», а особенно после «Учителя Бубуса» А. М. Файко былые оруженосцы Мейерхольда из стана «театрального Октября», теперь объединенные в его сознании под сводным прозвищем Бе-Блю-За (т. е. Э. М. Бескин, В. И. Блюм и М. Б. Загорский), грозили ему в печати кулаками и выбрасывали его за борт «театрального Октября» — в «театральный термидор»[[109]](#endnote-109).

Наивней звучали рассуждения Мейерхольда о Мочалове, читающем «больших критиков» и растущем под их надзором. Однако Мейерхольд и мейерхольдовцы сами, действительно, нуждались в понимании, в заинтересованном разборе ими сделанного. Гвоздев же, ученый объективный и нелицеприятный, не однажды проявил как критик доброе доверие к ТИМу. Он был значащей фигурой в условиях открытой полемики. От его квалифицированного мнения Театр им. Вс. Мейерхольда в известной мере духовно зависел.

Правда, Мейерхольд бывал нерасчетлив в дружбе: первым рвал затянувшиеся связи с вчерашними единомышленниками, изгонял выдвинувшихся соратников и учеников из круга общения, как матерый вожак из стаи, ревновал к актерам и вынуждал их к уходу из театра, не знал прочных контактов с критикой. Смелый новатор не слишком считался с понятиями добрососедства и полагал себя свободным от иных предрассудков общежития. Сильная личность искателя заключала в себе гремучую смесь противоречий. На его портреты — от Бориса Григорьева до Петра Кончаловского — падали блики трагедии. Богомазы не жаловали Мейерхольда, не находили в нем ничего иконописного. Да он и был богоборцем. Исключения единичны: при всех перепадах судьбы — верность К. С. Станиславскому, близость с В. В. Маяковским. Личностью в своем деле не менее масштабной был Гвоздев, один из основоположников русской науки о театре.

Имелась и обратная связь. Мысли Гвоздева о театре современности сами развивались во времени и нуждались в опоре, а опереться на практику больше всего помогали этапы мейерхольдовских исканий, хотя он дебютировал в печати как противник Мейерхольда.

Первая опубликованная статья Гвоздева представляла собой полемический выпад в адрес мейерхольдовского журнала «Любовь {74} к трем апельсинам», только начинавшего свой недолгий путь. Имя журналу дала пьеса-сказка Карло Гоцци, помещенная в первом номере. Критик порицал перевод (а переводчиками были В. Э. Мейерхольд, В. Н. Соловьев и К. А. Вогак). Главный упрек сводился к тому, что пропали злободневные когда-то сатирические колкости Гоцци, обращенные в давно отошедшую его современность, зато любовно сохранены формы чисто театральной игры[[110]](#endnote-110). Гвоздев увлекся темой, пошел дальше, углубился в истоки, например обнаружил неожиданные связи Гоцци с французской ярмарочной сценой, комической оперой Лесажа и т. п.[[111]](#endnote-111) Продолжение полемики обернулось парадоксальным ее свертыванием и интересом к театру как таковому. Логикой обстоятельств Гвоздев стал основателем школы сравнительно-исторического театроведения в России, как задолго до того академик Александр Веселовский, автор «Исторической поэтики», выступил творцом сравнительно-исторического метода в науке о литературе. Лекционный курс истории западноевропейской литературы, который вел Гвоздев в Педагогическом институте им. А. И. Герцена с самого начала 1920‑х годов до конца своих дней, одновременно совместился с научно-исследовательской работой в Институте истории искусств, где, собственно, и рождалась наука о театре в современном значении этого понятия. С 1922 года Гвоздев — председатель разряда теории и истории театра в Институте истории искусств, и тоже до своей кончины. По мере того как определялись позиции театроведа, все серьезней привлекала его специфика театроведения как науки в ее связях с живой театральной современностью, прежде всего — с исканиями Мейерхольда.

### 2

Рамки поставленной темы избавляют от необходимости прослеживать эволюцию Гвоздева от науки о литературе к науке о театре. Обстоятельства прихода Гвоздева в театроведение хорошо освещены в развернутых статьях его сподвижника профессора С. С. Мокульского[[112]](#endnote-112) и его бывшего аспиранта, крупного театроведа и киноведа И. И. Шнейдермана[[113]](#endnote-113). К ним и может обратиться любознательный читатель.

Что же касается непосредственно взятой темы, она видится сложносоставной. Поучительный интерес представляет, разумеется, влияние творческих идей и сценической практики великого режиссера на разработку теоретических проблем театроведения. В то же время в не меньшей мере заслуживает внимания и — не всегда очевидное, намеренно неподчеркнутое — воздействие мысли ученого на практику режиссера, воздействие иногда направляющее и провидческое. «Кто шел за кем?» — этот вопрос в каждом отдельном случае предполагал разные и неоднозначные ответы.

Уже первый, попутно мелькнувший отзыв Гвоздева о Мейерхольде имел, так сказать, типологическую структуру. В конце 1923 года петроградский ученый посетил Москву, где было что смотреть. Из виденного его привлекли отважные опыты Мейерхольда в сфере театрального {75} конструктивизма. Но поддержка этой новизны облеклась в форму некоего условия: «Если Мейерхольд не пойдет на компромисс с художником и со зрителями, то он действительно сможет преодолеть ту культуру театра, которая его самого вырастила…»[[114]](#endnote-114) Понятно, речь шла не о консервации найденного, не об остановке на достигнутом, а о возможностях двигаться дальше.

Сразу вслед за тем Гвоздев развернул суть театра Мейерхольда в статье, продолжавшей предыдущую. Из московских театральных впечатлений он выделил крупным планом мейерхольдовский «Лес». Гвоздев отдавал должное выдающемуся режиссеру, в первую голову определяя современную новизну его, так сказать, творческой методологии: критические разборы и выводы обнаруживали прежде всего такую общеметодологическую направленность. «Мейерхольд — глава всего нового движения, первый режиссер, пришедший к преодолению эстетизма в театре»[[115]](#endnote-115), — писал Гвоздев, имея в виду преодоление того, на что нападал еще в первой своей статье 1914 года. «Мейерхольд, — продолжал Гвоздев, — действительно поворачивает театр в новое русло»[[116]](#endnote-116). «Динамика и ритмика обоснованы на играх народной русской жизни, и благодаря этому весь спектакль принимает характер народного зрелища». В плане исконной площадной театральности расценивались достижения исполнителей: «Изумительная игра Аркашки — Ильинского вскрывает самые недра народной комедии, буффонаду скоморохов балагана в обличий арлекина — водевильного актера»[[117]](#endnote-117).

Позитивы статьи имели путеуказующее значение, особенно на фоне бранных отзывов большинства. Вспомним, что «Лес» поначалу отвергли и Маяковский, и Луначарский, и триада Бе-Блю-За, а патриарх критического цеха Кугель назвал это зрелище «плевком в лицо русской культуры»[[118]](#endnote-118). Критическая дальнозоркость Гвоздева, что называется, дорогого стоила. Ученый помогал утвердиться в современности качествам подлинной новизны, восходящим к давним народным основам и вдвинутым в текущий процесс. Он утверждал, как бы принимая заявку театра-разведчика: «В целом — народный театр, ясный, ударный, острый в своем социальном подходе и тем самым глубоко современный. После “Леса” Мейерхольда спектакли со сложными декоративными эффектами кажутся сугубо нетеатральными. Простота основных изобразительных средств, вскрытая Мейерхольдом, убеждает. Эстетизм в театре действительно преодолен…»[[119]](#endnote-119) Стоит добавить, что и критика недостатков шла во имя того же упрочения достигнутых рубежей. Скажем, не удовлетворяла разработка голосоведения в «Лесе»; по этой части вперед выходила студия «Габима». «Ясно, что очередная задача нового театра, снова вернувшего на сцену движение, — заключал Гвоздев в этой связи, — найти и новое слово, новый голос, созвучный и согласованный с новым движением. Такова задача ближайшего будущего, настойчиво требующая своего разрешения»[[120]](#endnote-120).

В другой статье, специально посвященной народным основам мейерхольдовского «Леса», Гвоздев заявлял еще решительнее: «Это ново и ценно. Это дает указание, в каком направлении может развиваться {76} динамика нового русского театра»[[121]](#endnote-121). Подход был все тот же, чисто гвоздевский: театру вообще, а не только одному этому театру предоставлялась возможность сверить направление поисков. Причем постановка вопроса была далека от догматики, от прямолинейного императива. Может, а не должна, писал Гвоздев. Каждый волен был выбирать. Мейерхольд же взял такой курс, который позволил Гвоздеву назвать «Лес» «самой значительной постановкой текущего сезона, вероятно, значительной для судеб русского театра в целом»[[122]](#endnote-122).

Сезон 1923/24 года, по сути дела, стал для Гвоздева порой открытия Мейерхольда как воплотителя многих заветных идей ученого, связанных с постижением субстанции театра. Нет нужды вдаваться одинаково подробно в другие сходные его выступления. Важно отметить их систематичность и постоянство. В мае 1924 года «Жизнь искусства» напечатала статью Гвоздева «Этика Нового театра». В плане обобщений эстетических и этических, вытекающих из анализа спектакля «Великодушный рогоносец» (1922), там определялось выражение лица творческого коллектива, а главное — его виды на завтра: «Спектакль вскрывает перед зрителем новую формулу театрального искусства и обнажает его будущее…»[[123]](#endnote-123) Гвоздев писал это после «Леса», когда следующий шаг театр уже совершил. Тем определеннее выносилось суждение.

Своими путями ученый приходил к тем же выводам, что и замечательный режиссер Е. Б. Вахтангов. Тот полагал каждый спектакль Мейерхольда равносильным концепции нового театра. И если высокочтимый им Мастер никогда не чувствовал *сегодня*, то всегда чувствовал *завтра*[[124]](#endnote-124). Это *завтра* увлекало больше всего, оно находилось на переднем плане исканий, для Гвоздева тоже.

Ближайшая за «Лесом» постановка ТИМа — агитскетч «Д. Е.» («Даешь Европу!») — опять привлекла Гвоздева перспективным решением общетеатральных проблем.

Премьера «Д. Е.» состоялась в Ленинграде. Она завершила гастрольный цикл спектаклей ТИМа, позволивших Гвоздеву вплотную соприкоснуться с повседневной практикой театра и его программными установками. Для Гвоздева, как и для многих ленинградцев, эти гастроли стали выдающимся событием художественной и интеллектуальной жизни. Недаром статья о премьере «Д. Е.» заканчивалась словами в честь «театрального празднества, именуемого Театром Всеволода Эмильевича Мейерхольда»[[125]](#endnote-125).

На ленинградских гастролях ТИМа весной 1924 года, как видно, и закрепились творческие контакты Гвоздева и Мейерхольда, контакты, которым предстояло держать многолетние испытания на прочность. Тогда Мейерхольд сблизился и с сотрудниками Гвоздева в Институте истории искусств на Исаакиевской площади, 5: с А. Л. Слонимским, С. С. Мокульским и другими, чьи статьи о спектаклях ТИМа, вместе со статьями Гвоздева, публиковались в еженедельнике «Жизнь искусства» и в ленинградских газетах. Мейерхольд стал участником заседаний отдела истории и теории театра в этом институте, выступал там с докладами «Современный театр и техника актера» (1924), «О системе игры нового актера» (1925) и др. 17 сентября {77} 1924 года он писал Гвоздеву из Москвы, приглашая его туда перебраться и возглавить затеянное им издание будущего журнала ТИМа. «Редактор (Вы) возьмет на себя, кстати, и руководство репертуаром (чтение пьес, переговоры с драматургами и проч.) в Театре им. Мейерхольда. Кроме того, займете одну из кафедр в Гос. Эксп. театр. мастерских им. Мейерхольда»[[126]](#endnote-126). Гвоздев согласился лишь войти в редколлегию издания, которое ограничилось выпуском одного сборника «Театральный Октябрь» (1926) с его вступительной статьей, а остальные предложения отклонил. Служить общему делу он мог и не будучи у Мейерхольда на службе. Притом остро ощущалась обоюдная необходимость друг в друге, взаимная заинтересованность, жизненная и творческая.

Доказательством тому была борьба в защиту Мейерхольда, позиции которого стали для Гвоздева Отныне и собственными позициями искусствоведа. Он строго логично разбирал антимейерхольдовскую статью А. М. Эфроса, напечатанную в первой книжке журнала «Русский современник» за 1924 год. Положения эстетизма всегда претили Гвоздеву, и теперь он холодно «разбивал» Эфроса «по пунктам». Порой он не выдерживал и взрывался. «… Единственное место, где мастерство театра нашло себе убежище, — полемически утверждал ученый, — это театр Вс. Мейерхольда. Только здесь можно найти приемы народного театра прежних веков, методы инсценировки народного шекспировского театра, навыки народной импровизованной комедии итальянцев и многие черты виртуозного мастерства восточного сценического искусства»[[127]](#endnote-127). В такой эрудированной поддержке Мейерхольд, бесспорно, нуждался.

### 3

Союз Гвоздева и Мейерхольда поднялся на новый уровень после премьеры «Учителя Бубуса» в ТИМе. Она прошла в Москве 29 января 1925 года. Развернутый в плане политизированного конструктивизма, спектакль («комедия на музыке») выдвинул новые для мейерхольдовского актера задачи. Музыкальные ритмы действия, звучащий бамбуковый занавес в полукружье интерьера (актер вступал в овал сценической площадки, раздвигая руками висящие стволы бамбука), а главное, режиссерская установка «предыгры» ставили исполнителя в непривычные условия существования на сцене. В частности, «предыгра» обязывала *действующего* сначала пластически сыграть реплику текста и только потом ее сказать. Это позволяло зрителю, считал постановщик, не особенно вдаваться в смысл произносимых слов, а воспринимать происходящее в чисто действенном плане. Заявка режиссера вызывала споры, она и в самом деле не была бесспорна. От московской критики спектаклю досталось изрядно. Возроптал и автор пьесы А. М. Файко.

Отчасти поэтому Мейерхольд 11 февраля послал тревожное письмо Гвоздеву, посетившему спектакль. Мнение ученого могло опровергнуть нападки недругов ТИМа. Мастер досадовал, что не нашел гвоздевского отзыва о «Бубусе» в № 6 «Жизни искусства» и надеялся {78} прочитать его в № 7. Ситуацию вполне откровенно поясняла З. Н. Райх в своей приписке к письму Мейерхольда:

Дорогой Алексей Александрович!

В 4‑х газетах и 3‑х журналах московских нас так легкомысленно и жестоко ругали… Вс. Эм‑чу и всему театру после напряженнейшей трехмесячной работы — это было так горько и обидно! Ждали «как Пасхи» — «Жизнь искусства» № 6, — надеялись, что в ней найдем оценку м. б. и суровую, но оценку единственного человека, которому доверяем, как научной силе в области театра. И вдруг — ни‑че‑го. У‑ж‑а‑с‑н‑о. Ждем ответа.

*Зинаида Райх*[[128]](#endnote-128).

В № 7 статья Гвоздева появилась. Вдобавок ей предшествовали солидарные рецензии ученого в трех номерах вечерней «Красной газеты»[[129]](#endnote-129). К сожалению для москвичей, эта газета была знакома им больше понаслышке, как в том признавался Мейерхольд, взывая к Гвоздеву.

Концепция мейерхольдовского спектакля снова оказалась наброском нового, еще одного, «другого» театра современности — так велика была сила изобретательства художника. Принимая находки «Бубуса» как реальность и как программу, Гвоздев смотрел вперед, планировал будущее театра, видел перспективу. Он предсказывал теперь, что достигнутое театром «приведет к построению спектакля в форме многоголосной сценической симфонии, к огромному сдвигу актерской техники…»[[130]](#endnote-130) То был еще один вещий прогноз, нацеленный вдаль и оправдавшийся в мейерхольдовской практике недалекого будущего, начиная с «Ревизора» (1926): его метод сам постановщик, определил как «музыкальный реализм»[[131]](#endnote-131).

Практика сцены подстрекала аналитическую мысль, позволяла строить четкую систему собственных взглядов на театр, развертывая ее во времени — настоящем и будущем. Представления тогдашнего передового театроведения о театре будущего, со своей стороны, выступали как локальная краска театральной эпохи. Еще значительней было то, что мысли о будущем порой сбывались раньше, чем это позволяли самые смелые ожидания. Одной из причин была основательность теоретических догадок, главной причиной — разумеется, режиссерское творчество Мейерхольда, жившее в ладу с творческой наукой о театре, что не мешало то и дело эту науку опережать и озадачивать новыми находками, новыми идеями.

Могло ли такое свободное изобретательство художника оттолкнуть Гвоздева? Меньше всего. Свои тогдашние мысли о Мастере он суммировал в статье, заголовок которой дало имя: «Мейерхольд». Статья-портрет *стала* новым словом той характерно гвоздевской позитивной критики, когда серьезная похвала достигнутому была в то же время и указанием на новую, еще не решенную задачу, зародившуюся в недрах движущегося процесса. В частности, одной из таких новых творческих проблем, теперь наметившихся, Гвоздев счел проблему режиссерской драматургии Мейерхольда. Она достаточно подробно трактовалась и позже, в 1930‑е годы, в специальных статьях Ю. Юзовского, И. Березарка и др. Подымая эту проблему {79} на целине, Гвоздев проницательно замечал: «Мейерхольд творил не только как режиссер, но и как *драматург*. В его распоряжении был лишь старый репертуар, а попадавшиеся под руку новинки были из рук вон плохи. Но в каждой новой постановке Мейерхольд расширял рамки, и из немощных или устарелых драматических форм для всех неожиданно выглядывал мощный порыв, углубленный, осовремененный, заново вскрывающий нам новый лик. Кроммелинк, Сухово-Кобылин, Островский, Файко и другие — все они представали пред нами не сами по себе, а в новом, устремленном в будущее, *мейерхольдовском облике*.

Так Мейерхольд указывал путь новой драматургии, творя ее на сцене своего театра»[[132]](#endnote-132). Проникая к глубинам собственной содержательности театра как искусства, Гвоздев устанавливал новую грань этой содержательности. И снова речь шла об устремленности к будущему, опять интонации статьи получали путеуказующий смысл.

«Частично итоги этой работы уже налицо — “Мандат” Н. Эрдмана», — констатировал Гвоздев. Закономерность последней новинки ТИМа он уже показал весной в двух рецензиях на страницах вечерней «Красной газеты»[[133]](#endnote-133). Более поздняя журнальная статья вся посвящалась искусству «режиссерской драматургии» — тому, что и как вводил постановщик сверх текста и после текста, предельно заостряя авторскую мысль. Как писал Гвоздев, «многообразная пантомима могла бы служить темой специального очерка по искусству театра и по социальной типологии»[[134]](#endnote-134).

В Ленинграде «Мандату» не повезло. Директор академических театров И. В. Экскузович воспротивился показу этого спектакля на осенних гастролях ТИМа, небеспричинно опасаясь за участь еще не выпущенной местной постановки, за ее репутацию и сборы. Спектакль Акдрамы на ее филиальной сцене — в Малом оперном — вышел через полгода после тимовского, в октябре, причем роль Павла Гулячкина в очередь с Б. А. Горин-Горяиновым играл недавний мейерхольдовец И. В. Ильинский.

15 сентября огорченный Мейерхольд послал Гвоздеву доверительное письмо. Тот прочитал его, возвратившись из Берлина:

Дорогой Алексей Александрович,

получили ли Вы мое письмо, посланное Вам в Berlin — postlagernd?[[135]](#footnote-3)

Считаю долгом поставить Вас в известность, что в связи со снятием «Мандата» (нажим Экскузовича, интриги Пиотровского и т. д. и т. п.) я написал открытое письмо в веч. вып. «Красной газеты», и газета письма моего не напечатала. <…>

Не найдете ли Вы возможным порвать сношения с этой газетой? И не найдете ли возможным перейти в «Новую Вечернюю газету», которую мы хотим сделать своим органом?

Я туда дам и письмо, и комментарий (ругань по адресу «Кр. газеты»), и обещал ряд статей о театре.

Веч. вып. «Кр. газеты» пусть остается с Кугелями и постепенно превращается в «Биржевку».

Жду ответа.

Ваш *Вс. Мейерхольд*[[136]](#endnote-135).

{80} Мастер заклинал Гвоздева как сообщника порвать с газетой, ни в чем особенно и не виноватой: заметка о «Мандате» лишь отразила хронику дня с ее несуразностью. Естественно, Гвоздев не внял Мейерхольду: союз, предложенный режиссером ученому, мог процветать лишь на паритетных началах. Интонация вожака нет‑нет да прорывалась в иных уверениях Мейерхольда о дружбе. Гвоздев их, как говаривали в старину, почитал за благо оставлять без последствий. Так вышло и в случае с вечерней газетой. Гвоздев дорожил этой не слишком официальной площадкой публикаций и продолжал пользоваться ею в интересах истины и справедливости. Да и Мейерхольд скоро остыл и забыл о своих счетах к этой газете, о ненапечатанном ею протесте: Мастера одолевали уже новые заботы, сжигали новые страсти. Его протест благополучно поместила тем временем «Новая вечерняя газета»[[137]](#endnote-136), так что он мог считать себя удовлетворенным. А деловые связи с поруганной «Красной газетой» возобновились уже будущей осенью. Вся эта история не омрачила отношения с Гвоздевым.

Не может быть сомнений, что Мейерхольд делал на Гвоздева большую ставку. Похоже было, однако, что, вовлекая его в свои романтические проекты, он ученого иногда не за того принимал. Сделанное когда-то Мейерхольдом прямое предложение поступить к нему на службу сам Мейерхольд как будто готов был считать чуть ли не осуществленным, тогда как Гвоздев его молчаливо отклонил.

Еще до истории с «Мандатом» и «Вечеркой», привлекая Гвоздева к участию в альманахе ТИМа (вышедшем потом под названием «Театральный Октябрь»), Мейерхольд не мог скрыть противоречий своей кипучей натуры организатора и устроителя. Интонации уважительно дружеские вдруг ломала диктовка заказчика-работодателя, хотя, говоря по справедливости, и не играла решающей роли. В дни ленинградских гастролей ТИМа Мейерхольд писал Гвоздеву вполне на равных, расположившись в номере Европейской гостиницы:

Дорогой Алексей Александрович,

Вашу статью о «Бубусе» для Альманаха I изд. Театра имени Вс. Мейерхольда ждем к 25‑му сентября (посл. срок). Конечно, если сможете закончить статью раньше, будем очень рады. Как только пришлете статью, гонорар будет выслан немедленно. Могли бы выслать Вам и аванс, если бы был у нас адрес Ваш, на р. ч. (расчетный чек?) выслать деньги не рискуем.

Прошу Вас, когда будете писать о «Бубусе», поподробнее остановиться на музыкальном фоне спектакля.

Был я очень огорчен, что не застал Вас в Ленинграде. Мне необходимо было предупредить Вас, предостеречь: Павлов, с которым Вы завязали сношения, — Хлестаков. Говорят — будто он, явившись к Вам, сказал, что я в журнале его принимаю участие. Ничего подобного. С Павловым я не стану нигде работать. Он исключен из партии за какие-то темные дела. Всюду, где он появляется, тотчас же создается атмосфера авантюризма. Журнал, который стремится Павлов «создать», жульнически повторяет нашу программу, программу Альманаха ТИМа. Я очень прошу Вас до свидания со мной не входить в эту организацию. При свидании я расскажу Вам много интересных подробностей этой нелепой павловской затеи. Будьте осторожны.

Ваше письмо о сотрудниках, которым просите давать билеты на наши спектакли, получил. Все сделал.

{81} Ах, чуть не забыл: Вы входите в нашу редакционную коллегию. Надеюсь, Вы не будете отказываться? Очень просим не отказываться.

Премьера «Бубуса» в Ленинграде 13 сентября. Будем вспоминать Вас. Зинаида Николаевна шлет Вам привет. Крепко жму Вашу руку.

*Вс. Мейерхольд*.

9-IX-1925.

Адрес:

Европ. гост., № 17.

Мы остаемся здесь числа до 20 или даже до 27[[138]](#endnote-137).

Снова доброжелательная забота сопровождалась расстановкой ограничителей, пусть облеченной в самую деликатную форму. Правда, на этот раз предостережения Мейерхольда имели под собой реальнейшую почву. Критик-проработчик В. А. Павлов, с одинаковым рвением поносивший Мейерхольда и Станиславского, Маяковского и Булгакова, был в театральной критике 1920‑х годов фигурой одиозной. Во всяком случае, контакты Гвоздева с Павловым, если даже наметились невзначай, не получили никакого продолжения.

### 4

Театроведение последнего десятилетия преодолевает односторонность былых времен, восстанавливает в правах многие напрасно отвергнутые истины. Воздается должное пионерам этой науки — Гвоздеву и его соратникам. В коллективной «Истории советского театроведения» именно эту школу подразумевает современный нам ученый, когда устанавливает: «В Москве театроведы были объединены слабее, чем в Ленинграде, они не имели признанного главы, и поэтому трудно говорить о единой московской театроведческой школе»[[139]](#endnote-138). Речь идет о значении ленинградской школы театроведения в масштабе страны. Тот же автор, в частности, замечает: «Гвоздев был вдохновителем создания сборника “Театральный Октябрь”, вышедшего в 1926 году и представлявшего собой попытку подвести научно-теоретический фундамент под творческую деятельность Мейерхольда»[[140]](#endnote-139). В других разделах «Истории советского театроведения» также отмечена роль «школы Гвоздева» в изучении новаторства Мейерхольда: «Выделяя В. Э. Мейерхольда из числа театральных лидеров 20‑х годов, исследователи отмечают его органическое тяготение к народной актерской традиции. Они находят немало подтверждений тому, что Мейерхольд после Октября не только первым ощутил потребность обновления искусства актера, но и первым в советском театре воспитал актеров “синтетического типа”»[[141]](#endnote-140). Следуют ссылки на фундаментальную статью С. С. Мокульского из сборника «Театральный Октябрь». Сборник, таким образом, не утратил значения и поныне.

Гвоздев и сплоченный им отряд театроведов первого призыва уже к середине 1920‑х годов заявили себя историками современности, плодотворно влияли на нее, деятельно преобразовывали текущий процесс. Не в том ли долг и призвание всякого подлинного ученого во все {82} времена? И не потому ли тянулся к ним Мейерхольд, с его натурой искателя, с душой пролагателя путей?..

Под занавес 1925 года Институт истории искусств справил маленькое «торжество как торжество»: его разряд истории и теории театра, тогда единственный в стране, отметил свое пятилетие. Руководитель разряда Гвоздев посвятил событию небольшую статью в газете[[142]](#endnote-141). Среди приветствий начинающему юбиляру была телеграмма Театра имени Вс. Мейерхольда:

Сердечный привет многоуважаемому Алексею Александровичу Гвоздеву в пятую годовщину отдела. *Трудколлектив Театра имени Мейерхольда*[[143]](#endnote-142).

Приветствие было дорого, в частности, тем, что исходило от единомышленников и ровесников. Меньше чем через полгода пятилетие отметил и ТИМ. Гвоздев в долгу не остался. Его юбилейные статьи появились в нескольких газетах[[144]](#endnote-143).

Отношения между Гвоздевым и Мейерхольдом становились все теснее и короче. В том имелись и плюсы и минусы. Плюсы проистекали от совместной борьбы за новый театр современности и защиты достигнутых завоеваний. Минусы — от возраставшей несвободы ученого, которому теперь доводилось получать от Мастера письма, похожие на вежливые директивы и наставления по театральному делу.

Гвоздев спокойно воспринимал нападки чуждых ему критиков. Но его уже отчасти тяготила «диктатура сердца» по достоинству ценимого им Мастера, его дружеские инструкции и ласковые директивы. Не лучше ли было отстаивать дело Мейерхольда независимо от опеки самого Мейерхольда? Подобные мысли не могли не закрадываться в голову ученого.

Как бы там ни было, Гвоздев стал действовать исключительно от собственного имени и от лица своего института. Его ближайшие работы о ТИМе, если не считать газетно-журнальной периодики, публиковались в издательстве «Academia», созданном при Институте истории искусств. В том не было ничего вызывающего по отношению к Мейерхольду. Позитивы оставались прежние, защита Мастера новизны продолжалась с прежней доказательностью и убежденностью. Напротив, можно было говорить о «расширении словесной базы», о приросте издательских площадей и читательского контингента. В то же время самостоятельность Гвоздева и его соратников становилась неоспоримой.

В конце 1926 года издательство «Academia» готовило к выпуску две небольшие книги в серии «Современный театр». Первым выпуском была помечена книга Гвоздева «Театр имени Вс. Мейерхольда». Там обобщались итоги уже проведенных критических анализов, сжато, на грани аннотаций, характеризовались все спектакли мейерхольдовцев 1920 – 1926 годов, от «Зорь» Э. Верхарна до гоголевского «Ревизора». Предшествовавшие статьи Гвоздева на эту тему были сильны оценкой стоявших перед ТИМом задач и уровня их решений, что определяло функции автора как ненавязчивого, но принципиального и требовательного наставника театра. Вышедшая теперь книга {83} была книгой первых итогов: вместе взятые они определяли «новую эпоху в развитии театрального искусства»[[145]](#endnote-144). Объем работы был невелик, но за ней остается значение первого научного исследования о ТИМе. Эта заслуга, прослывшая даже негативной в период сталинских гонений на «мейерхольдовщину», ныне общепризнана. При всех упреках в «односторонности» автора, выход книги Гвоздева объективно стал событием для молодой науки о театре.

Гвоздев притом и был «односторонен», как всякий убежденный исследователь, этого не скрывал, на это шел; все было в порядке вещей. Не отступая от идей Мейерхольда и собственных позиций в искусстве, ученый продолжал внимательно исследовать и оценивать движущуюся практику ТИМа. В январе 1926 года он посвятил опять две рецензии спектаклю «Рычи, Китай!»[[146]](#endnote-145), поддерживая новые позитивные накопления театра. В конце того же года он писал отчеты о генеральной репетиции и премьере «Ревизора» как о вершине творчества Мейерхольда[[147]](#endnote-146), неопровержимо доказывал свою оценку. За это ему в очередной раз досталось от недоброжелателей. Редакционная заметка московского еженедельника «Новый зритель» в тонах быстрого реагирования пробовала высмеять «ученого театроведа А. Гвоздева», который разрешился в ленинградской «Красной газете» двумя статьями «в защиту мейерхольдовского “Ревизора” и в поношение московской критики, у которой, дескать, нет искусствоведческого подхода»[[148]](#endnote-147). Сама возможность подобного предположения заставляла журнал негодовать!

Но Гвоздев не уступал. В январском номере «Жизни искусства» за 1927 год он поместил еще одну статью о «Ревизоре», где с вызовом настаивал: этот спектакль «открывает собой новый период нашего театра: эпоху углубленного строительства театрального искусства на прочном фундаменте подлинного сценического мастерства. Созданный Мейерхольдом спектакль является неисчерпаемой сокровищницей для каждого театрального работника». Гвоздев высказал почти парадоксальную мысль о том, что «в “Ревизоре” Мейерхольда найден метод *реалистической* сатирической оперы, балета, оперетты, пантомимы. Найден метод для всех сценических жанров, застрявших в своем развитии в окружении советского искусства»[[149]](#endnote-148). Мейерхольдовский «Ревизор» был воспринят как универсальная энциклопедия зрелищных искусств и как воплощенный символ веры. Нараставший успех спектакля у зрителей все решительней это подтверждал, опровергая недругов и завистников. Однако набегал и счет последних к «ленинградской школе».

Тем временем Гвоздев предпринял еще один серьезный шаг в пользу мейерхольдовского «Ревизора».

21 декабря 1926 года отдел истории и теории театра Института истории искусств провел в своем Зеленом зале открытую научную конференцию, посвященную новой работе Мейерхольда. Были заслушаны доклады: А. Л. Слонимского — «Новое истолкование “Ревизора”», А. А. Гвоздева — «Ревизия “Ревизора”», Я. А. Назаренко — «“Ревизор” в мейерхольдовской интерпретации», В. Н. Соловьева — «Замечания по поводу “Ревизора” в постановке Мейерхольда» {84} и Э. И. Каплана — «Вещественное оформление “Ревизора” в постановке Вс. Мейерхольда».

Конференция собрала обширную аудиторию и представила собой крупное общественно-научное мероприятие института. О ней появилась информация в печати. По материалам докладов решено было выпустить сборник в издательстве «Academia».

Через несколько дней Гвоздев направил Мейерхольду для ознакомления материалы будущей брошюры и попросил фотографии для иллюстраций. 26 декабря Мейерхольд благодарил «за внимание к нашей работе», приглашал Гвоздева выступить на диспуте о «Ревизоре» в Москве, а под конец начисто перечеркивал свою благодарность. «Возвращаю брошюру, — писал он. — Меня она огорчила. Почему — догадаться нетрудно.

Если можно ее задержать и внести некоторые поправки, напишите мне, и я скажу, в чем дело. Поэтому вышлю Вам ее после ответа Вашего на вопрос; можно ли внести поправки»[[150]](#endnote-149). И хотя Гвоздев отвечал, что поправки внести можно, остается неизвестным, определил ли Мейерхольд их характер и выполнил ли Гвоздев его просьбу, если она была.

Еще через два дня, 29 декабря, Мейерхольд выслал Гвоздеву фотографии «Ревизора». В сопроводительном письме говорилось:

Дорогой Алексей Александрович,

посылаю Вам снимки (групповые) из «Ревизора». Завтра вышлю персональные снимки (сегодня посылаю только Анну Андреевну, только ее фото было у меня под руками в момент, когда мне были доставлены группы). «Ревизора» снимали: Темерин и Брансбург (оба, с нашей точки зрения, сняли плохо). Будет снимать еще 3‑й фотограф, но не раньше как через неделю. Советую пустить в ход те, что я Вам посылаю. Я отобрал Вам лучшие снимки.

З. Н. и я шлем Вам, Слонимскому, Мокульскому, Соловьеву, Каплану приветы.

Уваж. Вас

*В. Мейерхольд*[[151]](#endnote-150).

Письмо, написанное на бланке ГосТИМа, имело подчеркнуто деловой тон. О поправках речи больше не шло, зато сквозил холодок. Разве что давала себя знать всегдашняя заинтересованность Мастера во всем, что касалось З. Н. Райх: Анну Андреевну в «Ревизоре» играла она. Не с этим ли связывал Мейерхольд желательность поправок? Хотя бы для того, чтобы парировать обидно остроумную статью В. Б. Шкловского «Пятнадцать порций городничихи», появившуюся 22 декабря все в той же ленинградской «Вечерке»?.. В сборнике об Анне Андреевне — Райх с похвалой отзывались Гвоздев, Слонимский, Соловьев, имя же Марьи Антоновны — Бабановой упоминалось только в подписи под фотографией. Может быть, как раз этот перекос был вызван давлением Мейерхольда? Стоит напомнить, что Марья Антоновна была последней ролью Бабановой, сыгранной перед уходом из ТИМа. Впрочем, к теме статьи это, на первый взгляд, имеет косвенное отношение…

Мастер читал в корректуре и брошюру Гвоздева «Театр имени Вс. Мейерхольда». Хотя она обозначена в серии «Современный театр» как выпуск I, а сборник о «Ревизоре» — как выпуск II, Мейерхольд {85} отозвался о сборнике в декабре 1926 года, а о брошюре — лишь в январе 1927‑го. Возвращая корректуру со своими поправками, он приложил к ней короткую записку карандашом. Ее привез из Москвы А. Л. Слонимский. Гвоздев, тоже карандашом, пометил сверху: «На спектакле “Ревизор”. 4 – I – 27». В записке говорилось:

Вы не сердитесь, дорогой Алексей Александрович, что я со всей прямотой сделал отметки на полях Вашей брошюры. Человеку травимому полагается кусаться — огрызаться.

Пишу наскоро, потому что уже в новом котле («Хочу ребенка» — готов макет, «Горе от ума» — придумываю и уж многое придумал).

Слонимский здесь сейчас, смотрит «Ревизор» и сегодня же уезжает.

Он расскажет Вам о диспуте.

Я был не в ударе. Я все еще не могу отдохнуть от проделанной работы.

Мы будем в 20‑х числах в Ленинграде. Я выступаю с докладом, а наши актеры сыграют эпизод с кадрилью. Надеюсь, и Вы выступите в прениях. Устраивает Вишня, в Александринском т.

Привет.

Ваш *Вс. Мейерхольд*.

З. Н. кланяется[[152]](#endnote-151).

Деловито-доброжелательный тон записки не мешал ее автору «кусаться» по ходу чтения. На полях сверстанной корректуры он оставил несколько замечаний доверительного свойства. Некоторые из них Гвоздев охотно учел, но какие-то существенные для Мейерхольда места остались без поправок, отчасти потому, что выполнить их можно было лишь поломав верстку.

Рассмотрим их все, опираясь на пагинацию изданной книжки.

На с. 8, там, где упоминается призыв «назад к Островскому», Мейерхольд написал на полях: «Надо бы сказать, что призыв сделал А. В. Луначарский». Гвоздев не пошел на переливку длинного абзаца, считая, очевидно, факт общеизвестным.

Остался неучтенным и совет Мейерхольда дополнить главку о спектакле «Д. Е.»: «Надо бы что-то об актерах!» (с. 40). И здесь, как видно, решали соображения чисто типографского свойства.

Почти все другие рекомендации Мастера, за одним исключением, Гвоздев принял.

Например, на с. 18 третий абзац первоначально начинался так: «Из школы Мейерхольда вышел ряд молодых актеров, среди которых назовем Зайчикова, Охлопкова, Гарина, Яхонтова, а среди женского персонала Бабанову, З. Райх, Тяпкину…» Мейерхольд вычеркнул в этом перечне имя Яхонтова, а вместо «З. Райх» написал: «Зинаида Райх». Гвоздев нашел эту правку приемлемой.

Мейерхольд отметил неточность фразы на с. 31, сначала гласившей: «В роли без единого слова Зайчиков (Эстрюго) игрой телом дал точный пантомимический аккомпанемент всем эксцентричным переживаниям ревнивца Брюно…» Он подчеркнул «без единого слова» и пометил: «слова есть», а «переживаниям» обвел кружком и на полях написал «поступки». За подобные подсказки всякий исследователь может быть только признателен. Гвоздев внес в текст обе поправки.

{86} Поскольку последняя главка в корректуре посвящалась спектаклю «Рычи, Китай!», а за ней следовал один-единственный абзац заключения, Мейерхольд поставил в конце верстки закономерный вопрос: «А “Ревизор” будет?» Главка о «Ревизоре» появилась в окончательном тексте, с ней Мейерхольд знакомился по выходе издания в свет.

Осталась группа замечаний Мастера, на которые исследователь реагировал неоднозначно. Они касались вопроса о том, как освещена в брошюре работа двух актрис труппы — Бабановой и Зинаиды Райх. Рассматривая пометки, Гвоздев не мог не увидеть их пристрастность.

Мейерхольд поморщился, читая, как ученый хвалил его за то, что иные ведущие актеры ТИМа играют второстепенные, а то и бессловесные роли. Похвалы казались чуть двусмысленными. Гвоздев перечислял роли Бабановой и утверждал: «Такое подчинение ансамблю является почти беспримерным в жизни современного западного театра, в частности, наиболее передовой немецкой сцены…» (с. 18).

Мейерхольд возражал: «Нельзя этого сказать потому, что был в Германии театр мейнингенцев, оставивший следы своего влияния в структурах многих немецких совр. театров». Однако Гвоздев свою формулировку сохранил. Он заменил только слова «подчинение ансамблю» словами «подчинение интересам коллектива», о чем Мейерхольд, впрочем, не просил.

Особенно резко оспаривал Мастер характеристику Бабановой как актрисы самоотверженной и преданной ансамблю. Все сказанное о ней (там же) он перечеркнул и написал: «Наоборот: 1) Бабанова единственная, кто упорно не желает преодолеть беспочвенный индивидуализм и с кем мне все время приходится вести борьбу — с упорными ее попытками прорвать становление ансамбля (пример — Марья Антоновна). 2) И “Тея”, и особенно бой вовсе не такие роли, какие могли бы быть включенными в цикл перечисленных в пяти строках этого абзаца». Тею из «Бубуса» и китайчонка-боя из «Рычи, Китай!» Гвоздев назвал в перечне маленьких ролей большой актрисы. Своя правота строителя ансамбля, несомненно, имелась и у Мейерхольда. Ученый, однако, остался при своем мнении. В оценке Бабановой не изменилось ни слова.

И дальше все сказанное о Бабановой режиссер Мейерхольд читал ревнивыми глазами. Оценку Стеллы из «Великодушного рогоносца» он отчеркнул на полях и отметил крестом Х, а на с. 38, предлагая назвать Зинаиду Райх как исполнительницу роли Аксюши в «Лесе», опять хмуро кивнул на Бабанову. У Гвоздева в числе приборов для актерской игры фигурировала «скалка в руках Аксюши во время разговора с Гурмыжской». Мейерхольд пометил: «Даже не упоминается, кто играл?! Ай‑ай!» И с горечью спрашивал: «Неужели у автора брошюры не нашлось (в pendant сказанному о Бабановой на с. 28, см. Х), не нашлось что сказать об Зинаиде Райх — Аксюше? Прорвать навязанную quasi-традиционным театром *плотную ткань слезливой Аксюши* дело более трудное, чем по-новому {87} сыграть самим автором данное новое (Стелла)». Мейерхольд ссылался здесь на страницу верстки.

Положение не стоило драматизировать. И все же открытое вмешательство в текст смутило Гвоздева. Он воспротивился натиску. Соответствующие места сохранили свой первоначальный вид. Одну только уступку сделал тут ученый. После слов о скалке в руках Аксюши появилось в скобках имя актрисы: Зинаида Райх. Стоит добавить, что на той же странице Гвоздев справедливости ради внес и другую сходную поправку: фамилии исполнителя сначала не было и там, где указывалось на «появление элементов балагана и клоунады (Аркашка — Ильинский)». Это второе уточнение, сделанное по аналогии с первым, вряд ли было желательно для Мейерхольда в той же мере, потому что Ильинский находился тогда вне ТИМа.

Гвоздев пошел навстречу Мейерхольду в главе о «Бубусе». «И здесь ни слова о Стефке», — пенял режиссер на недооценку Зинаиды Райх. В результате появилась новая фраза: «Исполнение роли Стефки подготовило Зинаиду Райх к исполнению сложных заданий в “Ревизоре” (роль Анны Андреевны)» (с. 42). Возможно, это было не совсем то, чего добивался Мейерхольд: прямых похвал актрисе так и не последовало. Зато дополнение звучало актуально: «Ревизор» только что вышел на сцену, это была последняя новинка ТИМа.

Все равно гвоздевские восхищенные оценки Бабановой в брошюре продолжали дразнить Мейерхольда. Как ни странно, как ни прискорбно, они усилили холодок в отношениях двух союзников. Но Гвоздев и не подумал замкнуться в себе, в кругу чисто научных интересов.

Ученый шел своим путем. Он уверенно опирался на опыт мейерхольдовского театра, осмыслял находки «Ревизора» — спектакля остро современных исканий, важного в расстановке творческих сил эпохи. Такой спектакль был дорог теоретику, заинтересованному в плодотворном развитии практики искусства. Тут открывались новые сложные планы на будущее. Личное, привходящее отметалось.

### 5

Мейерхольд быстро охладевал к своим соратникам. Но только перепады его настроений все меньше интересовали Гвоздева. Тот жил независимой жизнью ученого и не порывался, со своей стороны, к тесным личным контактам. Другое дело — прочность позиций. Она оставалась благородно неколебимой.

В ближайшие последующие годы ни одна значительная работа Мастера не проходила мимо аналитического взора исследователя-критика. Рассматривая новые спектакли Мейерхольда, Гвоздев неизменно выделял в них ценное для современности, то, что вырастало из корневой системы ГосТИМа.

Гвоздев весьма активно сражался в битвах 1928 года, когда Мейерхольд, уехавший на лечение во Францию, там задержался, а разные недруги его театра поспешно объявили Мастера «невозвращенцем», таким же, как недавно уехавший М. А. Чехов. ГосТИМ оказался на пороге ликвидации: Мейерхольд не возвратился к началу {88} сезона, без него же театр и впрямь не мог бы существовать. Гвоздев выступал на диспутах и в печати. Он защищал Мейерхольда и его театр на диспуте, организованном газетой ленинградских комсомольцев «Смена»[[153]](#endnote-152). В митинговом зале Дворца труда, сообщал репортер, «А. Гвоздев отмечает влияние ТИМа на профессиональную и клубную, самодеятельную сцену и говорит о большом художественном значении ТИМа»[[154]](#endnote-153). Гвоздев выступил и со специальным докладом в режиссерском клубе Центрального дома работников искусств. Печать излагала тезисно мысли докладчика: «Мейерхольд — театральный инженер, он усиленно работает над созданием нового типа *режиссерского* театра, в котором актеру отводится совсем иная роль, чем в старом театре… Глубоко симптоматично, что в защиту Мейерхольда поднял свой голос именно комсомол, этот авангард рабочей молодежи. Это показывает, что молодежь более чутко ощущает перспективы развития зрелищного искусства, чем профессиональная теакритика, нападающая на ТИМ»[[155]](#endnote-154).

Когда же Мейерхольд вернулся и страсти утихли, Гвоздев продолжал все так же пристально изучать движущуюся практику ГосТИМа, часто — с обобщающим прицелом. За откликами на московскую премьеру «Командарма 2» И. Л. Сельвинского и на ленинградские гастроли ГосТИМа с этим спектаклем[[156]](#endnote-155) следовали статьи более широкого плана: отклик на постановку «Выстрела» А. И. Безыменского вырастал в раздумья об итогах десятилетнего пути коллектива[[157]](#endnote-156); этот же повод вызвал к жизни статью «Историческая роль Театра Мейерхольда»[[158]](#endnote-157), во многом итоговую и для ее автора.

В то самое время, когда Гвоздев писал статьи о десятилетнем пути ГосТИМа и защищал его спектакли, Мейерхольд очутился героем и жертвой мероприятия, которое весьма мало напоминало юбилей, а больше смахивало на заурядную проработку. В ноябре — декабре 1930 года Государственная академия художественных наук (Москва) провела дискуссию «О творческом методе Театра имени Вс. Мейерхольда». Установочный доклад делал уже упоминавшийся В. А. Павлов, с докладом о своем методе выступил и Мейерхольд[[159]](#endnote-158). Прошло общим счетом шесть заседаний, на четырех из них Мейерхольд, отбиваясь, выступал. Подводя итоги дискуссии, «Литературная газета» сообщала 14 января 1931 года: «Мейерхольд решительно отмежевался, наконец, от своего прошлого (книга “О театре”) и от своих недавних соратников — идеалистов и формалистов — Гвоздева, Мокульского, А. Слонимского и др.»

Прочтя эти строки, Гвоздев обратился к Мейерхольду с недоуменным письмом: «Разрешите просить Вас сообщить мне, переданы ли в данной заметке Ваши высказывания обо мне достаточно точно, или же здесь имеет место искажение сказанного Вами… Так как данная заметка связана с выступлением того самого В. А. Павлова, о котором Вы писали мне (в 1925 году, в период, когда Вы начинали работу над “Ревизором”): “Павлов — это Хлестаков”, то для меня важно установить фактическое положение дел…»[[160]](#endnote-159)

Гвоздев писал в корректно бесстрастном тоне, и в тон ему отвечал Мейерхольд: «В ответ на Ваш запрос относительно отчета…» и т. д.[[161]](#endnote-160) {89} Впрочем, сказанное в газете он опровергал не до конца и не самым убедительным образом. Холодная официальность переписки «из двух углов» выдавала серьезные перемены в отношениях вчерашних союзников и, больше того, в атмосфере эпохи: ведь к такому расколу творческой среды и были направлены действия организаторов подобных дискуссий на рубеже 1920 – 1930‑х годов.

Должно быть, Гвоздев все отлично понимал. Так или иначе, он не путал того, как складывались личные взаимоотношения с героем его исследований, и объективного знания о предмете, научной позиции. В своих убеждениях он был последователен и принципиален, остальное его занимало меньше. Встречавшие этого высокого, сутуловатого, поджарого петербургского интеллигента с замкнутым лицом, с усталыми глазами рабочего человека помнят: он не искал особой близости с тем, что оставалось за пределами его непосредственных научных интересов, и не боялся прослыть «ученым сухарем», Боль охлаждения он переносил молча. Для Гвоздева-ученого Мейерхольд по-прежнему оставался самой привлекательной и значащей фигурой в искусстве.

Мутная волна московской проработки Мейерхольда очень скоро хлынула в Ленинград и окатила театроведов «школы Гвоздева». Со дня газетного отчета о московской «дискуссии» не прошло и четырех месяцев, как театральная печать вновь забурлила. Передовая статья журнала «Рабочий и театр» уведомляла о надвигавшемся судилище. «Ленинградское отделение Государственной Академии искусствознания, — говорилось в передовой, — разворачивает большую дискуссию, посвященную буржуазным течениям в театроведении. Эта дискуссия, по значению своему выходящая далеко за пределы одного научно-исследовательского учреждения, должна сыграть значительную роль в дальнейшем направлении марксистского театроведения, должна облегчить срывание масок с ряда теоретиков, которые до последнего времени пытались делать погоду в области нашего театра». Словом, дискуссия играла значительную роль, что и определяло ее значение. Номер журнала подписал редактор В. Е. Рафалович; ему недолго оставалось пребывать в этой должности… Никто не думал скрывать, что все было заранее предопределено. С завидной откровенностью передовая сообщала: «Начинающийся распад “гвоздевской” группы еще не означает ни в коем случае, что можно рассчитывать на ее полное саморазоблачение. Дело все в том, что Гвоздев и его ближайшие сотрудники не только строили буржуазную науку о театре, но и проповедовали ее всячески»[[162]](#endnote-161). Все близко напоминало хорошо организованную травлю.

Дальше на трех страницах излагался доклад Гвоздева «О буржуазных течениях в театроведении». Ученый сам составил себе обвинительное заключение. Впрочем, текст доклада был препарирован свободно: не всегда удавалось различить, что тут произнес докладчик, а что принадлежало его комментатору-репортеру.

Но даже в таком предвзятом пересказе доклад был полон достоинства. Гвоздев касался реальных и мнимых недостатков театроведения, резко критиковал себя и мягче — других. За одним, пожалуй, {90} исключением. Воспользовавшись случаем, он уж не пощадил В. А. Павлова — Хлестакова, хотя проработка такового не предусматривалась, тот первый кого угодно мог проработать. «В оценке работ Павлова, — гласит отчет, — Гвоздев отмечает большую зависимость последнего от буржуазной науки о театре и формальные тенденции. В статьях о Чехове актеры отводятся на положение дворян, которым необходимо мировоззрение. Техники могут обойтись и без него»[[163]](#endnote-162). На языке той поры это называлось бить врага на его территория, обращать против него его же оружие. Правда, в данной конкретной ситуации это мало что меняло.

В докладе Гвоздева говорилось и о Мейерхольде. Судя по отчету, докладчик, в частности, сказал: «Наблюдая за театральным мастерством, автор проглядел социальное направление театра, а это и есть чистейшее проявление формализма и эстетского любования. Если теперь спросить себя, какой классовой направленностью была обусловлена защита “Ревизора” и любование теамастерством, то ответ будет один — проявлением буржуазного мышления»[[164]](#endnote-163). Ничего такого Гвоздев в своих статьях, разумеется, не проглядел, не допустил и не проявил. Однако он должен был произнести все полагающиеся слова и принять на себя несуразные обвинения: таковы были условия мрачной игры. Обращает на себя внимание, впрочем, одно обстоятельство: это не Мейерхольд оказывался в чем-то таком повинен, а только сам Гвоздев «проглядел» и т. д. в своих статьях о Мейерхольде. Утонченная пытка самобичеванием была выдержана с честью, хотя в заключение отчета редакция обещала вернуться «как к вопросу о теадискуссии, так и к “самокритическим” высказываниям Гвоздева».

Журнал не скупился на место. Еще три страницы занял отчет о покаянных выступлениях других ученых — о полуторачасовой речи С. С. Мокульского, речах А. Л. Слонимского, А. И. Пиотровского, Н. П. Извекова и др. Некоторые ораторы, критикуя себя, пробовали заступиться за Гвоздева. Например, А. Л. Слонимский утверждал, что «защита “Ревизора” в ту пору была закономерным явлением»[[165]](#endnote-164). Но это звучало некстати. Все равно, закрывая «дискуссию», председательствовавший проф. М. В. Серебряков произнес, что «Гвоздев, как ученый, больше не существует»[[166]](#endnote-165). А заранее заготовленная резолюция сочла «его доклад научно несостоятельным» и призвала «к действительному разоблачению классово-враждебной сущности “школы Гвоздева”»[[167]](#endnote-166).

Можно считать, что Гвоздеву повезло. Через несколько лет происшедшего было бы достаточно для того, чтобы ученый поплатился свободой, а может быть, и жизнью. В 1931 году такого еще не случилось. Оргвыводы не были сделаны. Гвоздев остался у руководства отделом. Робкая репетиция будущих расправ прошла без капли крови. Не всех это удовлетворило.

Оттого меньше чем через год ученых снова призвали к публичному самобичеванию. Экзекуция продолжалась. 12 января 1932 года Гвоздев и Пиотровский выступали с обличениями в свой адрес на очередной конференции в Ленинграде, после доклада критика С. С. Подольского, {91} впоследствии репрессированного. «Рабочий и театр» под мобилизующей шапкой «Разоблачим буржуазные теории в искусствоведении» поместил выступления Гвоздева и Пиотровского с выразительной редакционной врезкой: «Давая место статьям А. Гвоздева и Адр. Пиотровского, редакция считает нужным подчеркнуть, что буржуазные концепции их авторов еще не разгромлены до конца, рецидивы их еще дают себя знать в теории и практике театра. Советская общественность ждет от авторов конкретной реализации взятых на себя обязательств». Читателю заранее давалось понять, что ученые каются недостаточно, рвения проявляют мало и редакция не удовлетворена; редакция тоже предусмотрительно страховалась. Правда, теперь ее возглавил уже другой редактор, А. П. Штейн, известный в будущем драматург. Но службу времени тут несли все так же исправно.

Гвоздев продолжал свою тактику защиты Мейерхольда путем собственного уничижения. Он заявлял: «Наша апологетика театра Мейерхольда мешала последнему перестроиться, перевооружиться. Когда я показывал перед выпуском в свет (в 1927 г.) свою брошюру о “Театре им. Мейерхольда” самому Мейерхольду, то он ограничился несколькими несущественными замечаниями и не отверг формально-эстетический метод книги. В дальнейшем Мейерхольд полностью не отмежевался от нее. Значит ли это, что *мы* должны теперь отмежевываться от Мейерхольда? *Нет*, так ставить вопрос было бы глубочайшей ошибкой. *Но Мейерхольд должен отмежеваться от своих поклонников-формалистов*. Ведь Мейерхольд являлся в своей художественной деятельности также и политическим деятелем, создавал театр наиболее близкий революционному театру пролетариата. А наши теории, наш подход к его театру строились на основах буржуазной идеалистической философии и ничего революционного в себе не содержали»[[168]](#endnote-167).

Уберечь Мейерхольда от невзгод, сохранить его для искусства, подсказать ему пути спасения даже ценой самопожертвования — такова была сверхзадача ученого, заглянувшего в близкое будущее.

Рыцарственная позиция Гвоздева могла бы быть воспринята и как корректный укор Мастеру, если не держать в уме мученического конца великого режиссера века…

И снова покаяния ученого перепечатал московский журнал[[169]](#endnote-168). Материалы подобного рода были еще в дефиците.

И снова ученый, что называется, отделался легким испугом. Он продолжал работать в своем институте. Его статьи все так же публиковались. Даже узкотеатроведческие, где он предлагал теснее «связать науку о театре с художественной практикой театра»[[170]](#endnote-169). И даже интервью о планах на будущее, где настойчиво повторялось: «С своей стороны ставлю целью вести работу как можно ближе к анализу творческой жизни театра, к спектаклю, к его творцам»[[171]](#endnote-170). Выступления Гвоздева в периодической печати это подтверждали. Искусству Мейерхольда в них по-прежнему было отдано важнейшее место.

{92} Мейерхольд внимательно читал статьи Гвоздева, опасаясь какую-нибудь пропустить, но проделывал это как бы втайне от себя. Если он и извлекал нечто из прочитанного, гласности этого не предавал. Все же иногда он невольно проговаривался. В письме 5 января 1933 года Мейерхольд благодарил В. Н. Соловьева, своего сорежиссера по возобновлению «Дон Жуана», за присланную ленинградскую прессу и мимоходом замечал: «Я имел только рецензии Цимбала, Евг. Кузнецова и А. Пиотровского. Были еще? А Гвоздев писал?»[[172]](#endnote-171) Отклик Гвоздева появился в московской газете «Советское искусство» через три дня. Вопрос вырвался, конечно, из души.

Гвоздев с заинтересованным вниманием рассматривал новые работы Мастера над классикой в ГосТИМе — «Свадьбу Кречинского», «Даму с камелиями», «Горе уму» в новой режиссерской редакции, а с ними «Доходное место», восстановленное в Театре Революции А. Д. Поповым. Разговор проводился с позиций объективного творческого единомыслия, порой включал в себя полемику с ниспровергателями мейерхольдовского театра.

Насквозь полемична, например, была статья в защиту «Дамы с камелиями»: в подтексте лежало опровержение прямолинейной демагогии Вс. Вишневского, вообще отрицавшего право на постановку такой пьесы в советском театре. «Господин Дюма в роли предтечи и пророка большевистских чувств! — это даже трудно произнести», — негодовал и ахал Вишневский. «И “Театральный Октябрь” шествует с г. Дюма-сыном в паре, неспешно, чинно, музыкально и “человечно”… Понятие о сатире, гротеске, памфлете, понятие ненависти куда-то исчезло»[[173]](#endnote-172). Полемика вызвала к жизни ряд конструктивных соображений ученого. В частности, он писал: «Мейерхольд говорит с массовым зрителем на ином театральном языке, чем он обращался к нему в “Лесе” десять лет тому назад. Тогда нужна была резкая плакатная акцентировка, зеленые и рыжие парики…»[[174]](#endnote-173) Речь шла об эволюции метода Мейерхольда, но затрагивались вопросы движения самой жизни, направляющей путь многих и разных театров.

Гвоздев гибко воспринимал и фиксировал этот процесс, в меру возможности влиял на него. О том можно судить по его отклику на превосходную постановку «Леса» в Ленакдраме, осуществленную В. П. Кожичем. Гвоздев отмечал ее правдивость и стройность, убедительность всех основных образных характеристик, но… «Но в отдельных случаях, — оговаривался он, — хотелось бы видеть в показе помещичьего, собственнического мира больше обличительной силы»[[175]](#endnote-174). Ценности мейерхольдовского театра не должны были пропасть и в академической растушевке пьесы. Вместе с тем краски, действительные для комедии Островского, не признавались годными для стилистически инородной пьесы Дюма. Не один Гвоздев так полагал. Вишневскому справедливо досталось за грубую вульгаризацию от многих критиков, писавших о «Даме с камелиями» в ГосТИМе.

Не называя имени, это Вишневского подразумевал Гвоздев, когда писал, что часть критики «подошла к “Даме с камелиями” с требованием, чтобы Мейерхольд говорил со зрителем на языке “Леса”, плакатно, броско обличая по прежнему мейерхольдовскому {93} методу». Между тем Мастер законно «отказался и от плаката, и от гротеска, то есть от приемов, которыми он часто пользовался на различных этапах своего долгого и богатого театрального развития»[[176]](#endnote-175). И причина была в том, что выразительные средства все более целесообразно и целенаправленно служили содержательно-стилевым задачам целого. Речь шла о дальнейшем накоплении качеств реализма.

Классике на современной сцене Гвоздев посвятил свои главные статьи ближайших лет. В некоторых из них звучали отголоски уже отшумевших боев. Всюду неизменным позитивом виделся Мейерхольд, дающий примеры нового подхода к наследию. Ученый отстаивал свои позиции и лишь изредка, для виду, делал приличествующие времени оговорки. Он писал: «Театроведческая дискуссия показала, как неправы были апологеты (к ним принадлежал и автор этих строк), односторонне восхвалявшие мейерхольдовского “Ревизора” без учета его ошибок. Но в то же время дискуссия вскрыла глубокую ошибочность столь же одностороннего и огульного отрицания достижений Мейерхольда в области истолкования классиков. Нет сомнений, что этими постановками при всей их дискуссионности советский театр поднимался на новую ступень мастерства, раскрывал новые силы театрального искусства на материале классического репертуара»[[177]](#endnote-176). Эта статья касалась преимущественно судеб русской классики на советской сцене. Положению с зарубежной классикой посвящалась другая статья[[178]](#endnote-177). Обе были преддверием к обширной журнальной статье о классике на сцене, где подробно рассматривалась постановка «Свадьбы Кречинского» и творческие подступы к ней.

В новом спектакле Мейерхольд — реалист, констатировал Гвоздев. Режиссер «отходит от гротеска, ищет опоры в реалистическом плане спектакля, идет не по пути *искажения природы*, а устремляется к ее *отражению*», — показывал критик. Он приветствовал «серьезный и глубокий сдвиг в сторону реализма, выявленный в постановке “Свадьбы Кречинского” в 1933 году, который нельзя недооценивать, следя за развитием творчества Мейерхольда на современном этапе, явственно отличном и от позиций, занимавшихся в пору создания “Ревизора” и “Горя уму”, т. е. пять-шесть лет тому назад»[[179]](#endnote-178).

Вновь, как раньше, ученый определял маршрут движения художника, выставлял надежные ориентиры, намечал перспективу, указывал и на путевые издержки. Через год об этом гласили еще более емкие, лаконичные определения: «На нынешнем этапе Мейерхольд сам снимает в теории и практике своей работы радикализм выставленных им ранее лозунгов “осовременивания”. Плакатная разработка с резким сатирическим обнажением социальной “маски” уступает у него свое место глубокому, психологически реальному раскрытию образов “Свадьбы Кречинского” и последней редакции “Горе уму”. Но и на новом этапе, только в иной форме подачи, Мейерхольд сохраняет страстность обличительной струи своего творчества… Углубляется характеристика эпохи, понимание сложных противоречий, в которых рождаются стилевые особенности классических произведений»[[180]](#endnote-179).

{94} В том же году, на обсуждении «Пиковой дамы» Чайковского, поставленной Мейерхольдом и дирижером С. А. Самосудом в Ленинградском Малом оперном театре, Гвоздев отметил новую большую победу: «Мейерхольд и все его сотрудники с совершенно исключительным мастерством развернули реалистическую картину, изображение сложнейших реалистических переживаний… Мейерхольд здесь работает, вводя в театр это четкое письмо психологического реализма»[[181]](#endnote-180). В таких терминах принято было судить о мастерах МХАТа. Но никакого урона индивидуальность художника тут не несла. Напротив, очевидно было качественное обогащение возможностей. Следовал разносторонний анализ трактовки и выразительных средств спектакля.

Одной из последних крупных работ ученого стала развернутая статья «О народности театра». Несколько ее глав посвящалось исканиям Мейерхольда разных лет. В главе «Театр “необычайнейшего зрелища”» выводы из опыта режиссера облекались в форму задач на будущее. «Было бы крайне важно, — находил Гвоздев, — если бы Мейерхольд на нынешнем своем этапе развития, отмеченном поисками индивидуально-психологического истолкования социального образа, снова возобновил свои работы по освоению народных элементов гневной сатиры и пламенного обличения и дал бы образец законченного и полного преодоления “традиционалистических” подходов к народному театру. Ведь без такого преодоления невозможен плодотворный путь работы по развитию монументального, народного по своей основе советского театра»[[182]](#endnote-181).

Горькая сторона дела была в том, что Мейерхольду уже совсем мало оставалось времени, чтобы выполнить напутствия своего, критика, а критику — чтобы судить о достигнутых результатах.

Правда, в последние годы их встречи возобновились. Об этом свидетельствует записка Мейерхольда на бланке ГосТИМа, посланная Гвоздеву 21 октября 1935 года из номера ленинградской гостиницы:

Дорогой Алексей Александрович,

Зинаида Николаевна и я просим Екат. Серг. и Вас отобедать с нами 22‑го, в 6 ч. вечера. Хочется поговорить. Мы ведь уезжаем 24‑го в Москву.

Ждем непременно.

Горячий привет Екат. Серг. и Вам Зинаиды Николаевны и мой.

Крепко жму руку.

*Вс. Мейерхольд*[[183]](#endnote-182).

Как встретились, о чем говорили много испытавшие, много сделавшие соратники? О том остается гадать.

Гвоздев совсем недолго прожил после разгона ГосТИМа мракобесами-сталинистами. Он словно предчувствовал: колокол звонил и по нем. Он скончался за два месяца до ареста Мейерхольда. По свидетельству Е. С. Гвоздевой, здравствующей поныне[[184]](#endnote-183), Мейерхольд пришел на панихиду в Зеленый зал на Исаакиевской, где так часто выступали они оба, и долгим поцелуем простился с преданным спутником многих лет.

### **{****95}** Примечания

## **{****98}** Н. В. Песочинский«Великий перелом» в театральной критике(1930)

«Подойдемте к секунде по-философски. Что такое секунда? Тик‑так. Да, тик‑так. И стоит между тиком и таком стена. Да, стена, то есть дуло револьвера. Понимаете? Так вот, дуло. Здесь тик. Здесь так. И вот тик, молодой человек, это еще все, а вот так, молодой человек, это уже ничего. Ни‑че‑го».

Пьеса Н. Р. Эрдмана «Самоубийца», в которой Подсекальников произносит эти слова, после вынужденной переработки окончена в 1930 году. 1930 год для театра и для науки о театре — это как раз та секунда, которая разделяет тик и так, «тик» — это еще все. А вот «так» — это уже ничего. И между ними этот тридцатый год. Например:

В 1929‑м В. Э. Мейерхольд еще будет надеяться на разрешение новой пьесы Эрдмана.

В 1931‑м, после запрета «Бани» и кампании против сатирического театра, появление «Самоубийцы» на сцене будет нереальным.

В 1929 году о театре Мейерхольда выйдет двухтомник Н. Д. Волкова с пристальным и доброжелательным исследованием пути режиссера, а в 1931‑м — работа Б. В. Алперса «Театр социальной маски», в которой метод режиссера признан бессильным отразить современность и, по мысли автора, обреченным на коренную ломку.

1929 год во многом завершил политическую, идеологическую и культурную «стабилизацию» советского общества. И дальше — уже другая эпоха. Ее начало. «Развернутое наступление на капиталистические элементы по всему фронту и доведение его до конца»[[185]](#endnote-184).

Вместо А. В. Луначарского наркомом просвещения назначается А. С. Бубнов, начальник Политуправления рабоче-крестьянской Красной Армии, член Реввоенсовета СССР, ответственный редактор газеты «Красная звезда».

Главискусство преобразовано в Совет по делам художественной литературы и искусства, и начальником этой организации назначен Ф. Ф. Раскольников.

{99} Проводится «чистка» советского аппарата. В частности, идет «чистка» ячейки ВКП (б) московских государственных театров. Цель чистки — «проводить окоммунизирование аппарата по всем театрам».

Рабочие-выдвиженцы направляются на руководящую работу в театрах. Идет «орабочение» худполитсоветов: рабочие с производства занимают в них подавляющее число мест. В Ленинграде 7 января 1930 года состоялся пленум худполитсоветов. Отмечалось, что рабочие от станка принесли в театр «мозолистые руки, пролетарское чутье и рабочую смекалку».

А. С. Бубнов заявил, что «Наркомпрос еще не сделался подлинным штабом культурной революции. Аппарат народного образования от Главпрофобра до Главискусства должен быть и будет перестроен»[[186]](#endnote-185).

Проведено «обследование» ленинградского Института истории искусств.

В марте 1930 года прошло совещание о состоянии теакритики в Ленинграде. (Отмечены: «отрыв от рабочей массы, аполитичность, приспособленчество», «ошибки теаотдела Красной газеты при оценке спектаклей, объясняемые недостаточно четким марксистским руководством».) Поставлен вопрос о целесообразности существования ассоциации теакритиков без тщательной проверки отбора и укрепления ее рядов.

С 1930 года прекращен выпуск театральных журналов «Жизнь искусства», «Современный театр», «Новый зритель».

С 1930 года начат выпуск журнала «Советский театр» (общественно-политический журнал по вопросам театра и марксистского театроведения. Редколлегия: А. Афиногенов, Я. Боярский, М. Гейтц, О. Литовский, П. Новицкий, И. Бачелис, В. Киршон). В передовой статье «14‑й год — год перелома», вышедшей к ноябрьским праздникам, говорится: «Декрет правительства от. 7 октября, приказ тов. Бубнова от 23 октября и резолюция коллегии Наркомпроса от 13 октября о репертуарной политике — знаменательнейшие вехи в жизни советского театра. Эти три документа впервые за все годы революции поднимают театр на политическую высоту. Языком революционного приказа, директив и оперативных и конкретных планов — эти документы подводят концентрированный итог многолетней борьбе пролетарской общественности за пролетарский театр. Постановление правительства создает базу для неслыханного расцвета, который должен уничтожить все старые театральные художественные и бытовые традиции, накопленные веками»[[187]](#endnote-186).

В ноябре 1930 года происходит реорганизация Института истории искусств в Ленинграде как результат критики методов работы института. Все разряды (секторы), занимавшиеся изучением разных видов искусства, ликвидированы. Все сотрудники должны работать в методологическом секторе.

Кроме него, в институте еще два сектора. Сектор истории сосредоточил всю свою работу вокруг одной темы: искусство эпохи раннего империализма. В современном секторе три группы: «Стиль, пролетарского искусства», «Художественно-политическая дифференциация {100} искусства в реконструктивный период», «Кабинет художественной агитации и пропаганды», занимающийся массовыми празднествами и пролетарским зрителем.

В ноябре 1930 года состоялась дискуссия «Буржуазную идеологию в музыке разоблачим до конца». Обсуждался, в частности, балет Д. Д. Шостаковича «Золотой век».

Содержание 1‑го номера журнала «Рабис» за 1930 год:

С. 1. Непоколебимый ленинец (к 50‑летию Сталина).

С. 2. «Пятьсот выдвиженцев». Выдвижение рабочих на руководящую работу в художественные коллективы.

С. 3. АХР на переломе.

С. 4 – 5. Московские театры отстают. Соцсоревнование по московским театрам еще не вышло из стадии «проработки и согласования».

С. 6. О художественной интеллигенции. О заседании в ЦК Рабис. Решили довести расслоение среди интеллигенции до большой классовой высоты. Идеологическое перевоспитание. Коллективизм подхода. «Больше всего волновал вопрос о возможности мимикрии, о поколениях, проблема овладения художественной интеллигенцией марксистским методом в искусстве и т. д.»

И т. д.

В 1930 году театроведение оказывается в условиях вполне сформировавшегося тоталитарного политического режима. Процесс внутренней трансформации в этих условиях — кардинальная проблема.

В соответствии с культурной политикой ВКП (б), театру отведено не свойственное его природе место одного из средств идеологии, пропаганды, коммунистического воспитания широких слоев народа. Следовательно, и театроведение должно воспринять часть этих функций.

Научные школы театроведения (формально-социологическая, формальная) под сильным давлением проводников идеологической линии вынуждены отказаться от открытой работы своими методами.

Критику и театроведение этого времени можно, естественно, по-разному классифицировать. У многих театроведов существовали свои позиции, пристрастия, стиль, темы. Но выявление всего этого уместно в разговорах о конкретных критиках.

Существует традиция группировки литературных и театральных критиков по печатному органу, в котором они публиковались (например, «На литературном посту»), или по объединению, к которому они принадлежали, выражая определенные идеи. Однако в период сильной партийно-государственной политики принципы разных печатных изданий различались, по существу, незначительно. Проблема же различия позиций театроведов, имевших или не имевших отношение, например, к РАППу, требует особого изучения. Не была ли злокозненность именно РАППа преувеличена задним числом для того, чтобы отвести тень от всей остальной «марксистской» критики и создать тем самым почву для насильного объединения всей критики в централизованных творческих союзах, якобы ничем себя не запятнавших?..

{101} Так или иначе, театральная критика 1930 года не дает (как ясно из материала) оснований для четкого разделения по группировкам или школам.

Значительно сильнее, чем в 1920‑е годы, были выражены закономерности в общем потоке, общем процессе театроведческих публикаций. Лишь статьи П. А. Маркова и А. А. Гвоздева составляют явные исключения из этого процесса по профессиональному уровню и тенденции. Показательно: оба театроведа заметно реже, чем ранее, пишут рецензии. Марков выступал чаще от имени МХАТа или на исторические темы. Гвоздев же был вынужден защищаться от резкой критики в адрес своей школы.

В театроведении происходил глубокий внутренний перелом.

В отличие от 20‑х годов, когда критика исследовала прежде всего режиссуру и творческие методы сценического искусства, теперь основное внимание переносится на тематику драматургии, да и театроведческие концепции современной драматургии на рубеже 20‑х и 30‑х годов предопределены вненаучными обстоятельствами.

Одним из проявлений этих обстоятельств стало назначение в самом конце 1929 года на должность председателя главного репертуарного комитета рабочего-выдвиженца тов. Гандурина. До этого он трудился тоже в непосредственной близости к управлению страной: в гараже Совета Народных Комиссаров[[188]](#endnote-187).

Начало 1930 года ознаменовалось выступлениями тов. Гандурина во многих органах профессиональной театрально-художественной печати. Он сообщил, что за первые недели работы под его руководством Главрепертком уже успел запретить спектакли «Наталья Тарпова» (Московский Камерный театр), «КВЖД» (Театр Красной Армии); ряд серьезных исправлений было решено внести в «Переплав» (студия Малого театра), «Первого кандидата» (Театр Сатиры); запрещены дальнейшие представления «Одиссеи» и «Букета моей бабушки»; для всех театров СССР запрещена пьеса «Партбилет» А. И. Завалишина. Общие принципы, которыми руководствовался ГРК, возглавляемый рабочим-выдвиженцем, естественно, должны были стать и определяющими для театроведения. В драматургии наметилась тенденция поднимать современные «острые темы», среди которых: «колхозное строительство и классовая борьба в деревне», «быт ячейкового коллектива», «взаимоотношения в “треугольнике”, увязанные около вопросов управления производством и его реконструкции». Хорошо, конечно, что такие «острые темы» поднимаются, но при этом требуется умение «правильно» (особенно уместный критерий в искусстве!) ориентироваться в этих вопросах, проявлять «большую политическую зоркость», «знание партийного быта и форм партийной работы и, главное, классовое чутье». Среди слабостей советской драматургии Гандурин отметил искривленное отражение вопросов самокритики, уродливое и неверное изображение быта и жизни партийцев. «Со всеми этими мелкобуржуазными обывательскими тенденциями драматургии ГРК должен и будет вести решительную борьбу. Классовая принципиальность, правильная расстановка классовых сил, пролетарская классовая оценка {102} отрицательных явлений в партии и советском обществе — эти условия в самой категорической форме предъявляет ГРК к драматургу и к театру… Требовать правильного сочетания идеологии и формы ГРК обязан»[[189]](#endnote-188).

Подобные «концепции» сразу же подлежали беспрепятственному «внедрению».

В Ленинграде работу Реперткома было поручено «обследовать» группе «самых квалифицированных товарищей» — рабкорам «Красной газеты» и журнала «Рабочий и театр». Рабкоры решили, что «*запретительная политика в Реперткоме ведется правильно*» (курсив рабкоров). Ленинградский Репертком, несомненно, содействовал «выправлению классовой линии в ленинградских театрах». «В отличие от Москвы, в Ленинграде не были допущены на сцену “Дни Турбиных”, “Зойкина квартира”, “Атилла”, “Проходная комната” и другие реакционные, ревизионистские и порнографические произведения». Ленинградский Репертком получил в результате этого «обследования» такие рекомендации: так как он малочислен (!), опираться на рабкоров и пролетарских писателей, из которых создать худполитсовет при Реперткоме. Помочь продвижению на сцену ценных произведений рабочих драматургов. «Обязать Главискусство оказывать содействие Ленискусству в деле пресечения проникновения в искусство чуждых рабочему зрителю влияний»[[190]](#endnote-189).

В области репертуара и драматургии, пожалуй, наиболее отчетливо выявлялись новые «методы» театроведения. Критерии оценки и способы «анализа» художественного произведения вводились в профессиональное театроведение извне. Полная неприемлемость их по отношению к художественному произведению очевидна. Вставала необходимость как-то приспособить идеологические требования внехудожественного порядка к эстетическому анализу произведений. 1930 год — это год активной работы по созданию симбиоза идеологического нормирования культуры и, теории драмы. Отсюда — появление противоречивых, необъяснимых оценок, игры понятиями «объективного», «субъективного», «диалектического», «формы». В разной, конечно, мере в эту жутковатую игру включаются историки, критики, «теоретики» пролетарского искусства, драматурги, а также партработники и рабочие-выдвиженцы. Голос П. А. Маркова и голос А. А. Гвоздева, выступающих в печати относительно нечасто и по конкретным поводам, тонут среди потока всяческих программных заявлений, споров и разборок.

Например, часто выступавший по теоретическим вопросам драматург А. Г. Глебов еще пытался сопротивляться обязательному диктату тематики и трафаретному распределению характеристик персонажей в современных пьесах. Он с иронией писал, например, что в разных пьесах все инженеры вредящие обладают одними и теми же несколькими чертами, как и инженеры честные — другими несколькими чертами. «А инженеры, — делал “открытие” Глебов, — при всей их типической схожести, вряд ли имеют меньше сотни таких черт, которые могут представлять интерес для изображения на сцене и могут освежать заштампованный образ, показать его совсем с новой {103} стороны»[[191]](#endnote-190). Глебову и в голову не приходит, что можно вообще обойтись без этих инженеров-вредителей. Он горячо поддерживает выдвинутую ленинградским Пролеткультом идею метода «диалектического реализма». Тогда можно будет и вредителей без конца диалектически показывать и — верх дерзости новатора — даже иногда допустить «историческую» тему. Историческую, но о классовой борьбе рабов или батраков. Глебов предлагает не тематикой ограничивать драматурга, а — иным (но все же ограничивать!): «определенным отношением к миру, к данной теме, своей определенной устремленностью, своим определенным методом». Все же требуется, чтобы «основное внимание, основная масса тем падала на темы остросовременные»[[192]](#endnote-191). Итак, общие политические призывы Гандурина конкретизированы. Звучат профессиональные термины: тема, метод, образ… И оказывается, что все это может быть политически детерминировано.

Глебов — деятель драматургии, а редакция журнала «Современный театр» — учреждение так или иначе театроведческое. И вот театроведческий ответ Глебову: нужно предопределять прежде всего темы и время действия пьес. Редакция совершенно не возражает против метода «диалектического реализма», но считает, что как бы им ни пользоваться, изображение в пьесе египетских рабов не заменит изображения современного батрака. «Есть мнение», пишет редакция, что пьеса Глебова «Инга» качественно хуже, чем его же «Загмук», и все же «Инга» — нужней, просто необходимей рабочему зрителю, поскольку актуальней — «таковы задачи дня»[[193]](#endnote-192). И редакция, которая должна бы быть профессиональнее и Гандурина и Глебова, идет дальше их: объявляя тематику, изолированную от всех других свойств произведения, в общем, единственным критерием его достоинств, отвергнув необходимость разобраться в художественном уровне и в творческом методе. Подобная концепция «теории драмы» активно воспринимается почти всеми регулярно выступающими в театральной периодике и на «дискуссиях».

Появляются и «образцовые» произведения. На XVI съезде ВКП (б) В. М. Киршон произносит речь о драматургии, к стенограмме которой прилагается «список основных произведений пролетарской литературы». Среди них пьесы: «Чудак», «Малиновое варенье» Афиногенова, «Выстрел» Безыменского, «Первая Конная» Вишневского, «Рельсы гудят», «Город ветров», «Хлеб» самого Киршона, причем его пьес больше всего, и — для международного масштаба — инсценировка по роману Б. Ясенского «Я жгу Париж», поставленная в Москве[[194]](#endnote-193).

Способ театроведческого обоснования достоинств произведений показателен.

«Выстрел» А. Безыменского (в наше время охарактеризованный К. Рудницким как «довольно убогая сатирическая пьеса»[[195]](#endnote-194)) был поставлен в Театре им. Вс. Мейерхольда его учениками. Сам же Мейерхольд вскоре после постановки заметил: «“Выстрел” Безыменского — не тот, который идет на сцене, это разные вещи, и это заслуга театра»[[196]](#endnote-195). В критике 1930 года, однако, пьеса предстала как явление крупное и принципиальное. «Здесь разрешается наша жажда по искусству {104} высоких социальных напряжений», — писал В. Блюменфельд[[197]](#endnote-196).

Слабо прозвучал голос Маркова, со многими оговорками, оправдывающими пьесу, но все-таки произнесший: Безыменский «берет для своей пьесы “Выстрел” в качестве сюжета “две строки петита” о том, как рабочие ударной группы выпустили трамвайный вагон… Схематизм первоначальных и продолжающих жить агиток, по существу, лишен внутренней диалектики… Безыменский придерживался традиций агитспектаклей»[[198]](#endnote-197).

И о той же пьесе: «Сатира в опыте “Выстрела” Безыменского поднялась на высоту трагедии, и ее катарсис, если можно сейчас говорить этим классическим термином, воспринимается нами как социальное “очищение”, даваемое в смертельной борьбе против классового врага»[[199]](#endnote-198). Это — слова В. Блюменфельда, и по-своему очень знаменательные: катарсис теперь, оказывается, понятие политическое и, надо думать, для своего осуществления требует средств не столько художественных, сколько идеологических.

Но ведь и у П. А. Маркова о «Выстреле» не все так бескомпромиссно. Замечательно точно охарактеризовывая суть, особенности пьесы, Марков вынужден написать о «всей громадности затронутой темы», вынужден сказать, что Безыменский «глубоко прав», стремясь к «“опрозрачиванию” текущей жизни», которого ждет зритель. И на «столкновение идей в форме образов», и на обнажение приема критик смотрит как на понятное стремление автора. А в самом мучительном, видимо, месте (где речь идет о значительности смысла пьесы) П. А. Марков виртуозно пользуется литературным приемом, вводя в текст фразу, вроде бы связанную с логикой его мысли, но настолько отвлеченную — о сложности и противоречивости жизни, о воззрениях зрителей, что невозможно точно сказать, на противопоставлении или подтверждении строится связь этой фразы со следующей, уже непосредственно касающейся «Выстрела»; возникает некое общее размышление о примитивности «продолжающих жить» агиток, но имеется ли в виду сам «Выстрел» или он как раз противопоставлен этим агиткам — не разберешься[[200]](#endnote-199). И это еще одна новость советского театроведения, индивидуальная находка Маркова, позволяющая, во всяком случае, не говорить прямым текстом того, что противоречит внутренним принципам критика.

Теоретическое осмысление «Выстрела» продолжалось. И. Бачелис объявил пьесу «“поворотным” событием во всех отношениях: и по теме, и по методу, и по конкретным театральным задачам». Критик привлек для основательности цитаты из Лассаля («Я не знаю другого более яркого и полного определения задач драматургии», — признался И. Бачелис, что, конечно, с очевидностью демонстрирует разрыв подобного театроведения со своей профессиональной традицией и попытку прикрепиться к фундаменту из политиздатских томиков), Плеханова, Энгельса. Собственно, идея Бачелиса, которую так счастливо воплотил Безыменский, заключается в том, что драматургия отныне «должна (!) показывать отдельного героя не на фоне коллектива, но в коллективе, т. е. сделать коллектив героем». Так {105} вот, в «Выстреле» как раз «героем выступает коллектив, ему противостоит тоже известное множество, и никто не выделяется из массы до степени “ведущего” пьесу»[[201]](#endnote-200). Тривиальность этой мысли не нуждается в подтверждениях. Можно, конечно, было бы выявить логику и место такой драматической структуры в «новой драме», но ведь существенно в постановке вопроса И. Бачелисом другое: навязывание единственной структуры. «Требование пролетарской драматургии о замене единичного героя коллективом выполнено Безыменским блестяще»[[202]](#endnote-201). Лассаль «требует» — Безыменский «выполняет». Такова централизованная иерархия эстетических ценностей. И место критика в этой иерархии — где оно?..

Все более определенно на рубеже 20 – 30‑х годов критика как общественная сила консолидируется и борется за осуществление задач, поставленных соответствующим подразделением ВКП (б), какими бы противоречащими профессионализму театроведов (не говоря уже о творческих концепциях ученых) эти задачи ни были.

Как можно было, например, идущую на сцене, т. е. увиденную уже и оцененную зрителем, пьесу Булгакова «Багровый остров» (не безызвестный опус, о котором можно было бы без опасения быть уличенным писать что угодно) охарактеризовать так: культура МКТ не спасла «незадачливой драматургической стряпни М. Булгакова, которая оказалась беззубой сатирой на 1) некоего головотяпа-цензора, требующего обязательного окончания всякого произведения мировой революцией; 2) никому не интересной или интересной (если бы это было сделано острее и представляло что-то новое) попыткой спародировать театральное закулисье и 3) смутным намеком на недавнюю собственную нашу историю и английскую интервенцию»[[203]](#endnote-202)? Брань, выражающая официальную точку зрения с полным игнорированием возможных возражений, была новым этическим и психологическим феноменом в системе отношений: партия — критика — театр — зритель.

Спекуляция «ученостью», жонглирование терминами дискредитировали профессию все глубже. Кампания против «Бани» Маяковского через год после кампании против «Багрового острова», почти в тех же выражениях «вскрывавшая» пороки пьесы, свидетельствовала о том, что аппарат профессиональных понятий становился не более чем набором предметов для жонглирования. Подлинная же суть «анализа» пьесы содержала совсем другие мотивы политической допустимости / недопустимости сатиры.

Критик, ограничившийся подписью В. Б. (вероятно, тот же В. Блюменфельд), разнося «Баню», демонстрировал чудеса эстетической «принципиальности», критикуя как бы творческий метод Маяковского. Это, мол, запоздалая агитка, прозевавшая ход времен. Аттракционная драма по синеблузной схеме. Лишь речевой стиль, соответствующий газетным поэмам Маяковского, придает силу некоторым частям текста. Пьеса требует чтеца, а не театра… Все это можно было бы даже принять за искреннюю неприязнь критика к плакатному стилю поэта, если бы между «методологическими» упреками не проскальзывали политические. «Баня», считал В. Б., — {106} однодневный фельетон; в центре — слишком невероятный анекдот; герои развертывают серию «канцелярских аттракционов»; «бумажные маски» не злободневны, а обсижены мухами «живгазетных аттракционов». И неудачнее всего, что Маяковский и Мейерхольд придали всему принципиальный характер и обвешали весь театр лозунгами[[204]](#endnote-203)! Вот где, видимо, суть пороков «Бани», по В. Б. и вдохновлявшим его идеологам: принципиальность содержания пьесы, ее масштаб, который в этой рецензии огульно представлен невероятным, и незлободневным, и несерьезным.

Едва ли случайно совпадение: на следующей странице того же журнала напечатана рецензия на две премьеры в Ленинграде, одна из которых — «Баня». Пьеса охарактеризована так же, как В. Б., с тем же пафосом убедить читающего не принимать всерьез агитационного стиля. Пьеса якобы не более чем тусклое козыряние фразеологией, прозрачная схема, плохо укладывающаяся в рамки революционного спектакля. М. О. Янковский рассуждал: если для плаката достаточно одной фразы «Гони в шею бюрократа», то для театра этого мало, но «Баня» более ничего не содержит. «Скелет пьесы налицо, а пьесы на сцене нет». Упреки молодого критика: неконкретно, отвлеченно, по сцене движутся манекены, бестелесные схемы и формулы… Вывод (скорее политический, чем собственно аналитический): пьеса «заведомо» (?!) выхолощенная, а постановка ее — «разрыв мыльного пузыря»[[205]](#endnote-204).

Политические инвективы заслоняли вопросы методологии драмы. Но декларации о первостепенном значении конкретных современных тем, о диалектическом методе, о «живом человеке» были сигналом появления новых стандартов, которыми должна была вооружиться театральная критика. Эти новые стандарты основывались на вполне обыденном сознании, значительно снижали планку художественного преображения реальности в искусстве; выражение идей теперь должно было стать еще более прямолинейным и, следовательно, более легко контролируемым.

Отход от прямого изображения политических тенденций действительности становится все неуместнее. «Побольше газетной динамики, живости, разнообразия и злободневности» — так формулируется задача[[206]](#endnote-205). Но и этого «эстетического» тезиса мало. Важнее другое: «Если Булгаков действительно оказался неспособным понять объективный смысл белого движения, выдавая свои субъективные симпатии за, объективную истину, то мы, владеющие методом диалектического материализма — этой философией *пролетариата*, можем видеть белое движение во всех его связях и опосредствованиях… И именно эта классовая объективность рассмотрения позволяет нам запрещать субъективные излияния Булгакова», — писал А. Афиногенов[[207]](#endnote-206). Есть ли тут место и предмет для профессиональных дискуссий? В передовой статье этого же номера журнала «Советский театр» объявлено, что одной из основных пьес начинающегося сезона 1930/31 года станет пьеса Гандурина «1905 год».

Даже П. А. Марков, делая обзор современной драмы, оказывался «между трех сосен»: «Выстрел» Безыменского, «Чудак» Афиногенова, {107} «Высоты» Либединского — и как пьесы, созданные «более законченными» приемами, сопоставлял с еще более беспомощным трамовским драматургическим материалом. Даже Марков вынужден всерьез обсуждать достоинства «Чудака»: автор не остановился перед тем, чтобы в женщине-предзавкома показать внутреннюю борьбу между подчиненностью долгу, верным чутьем и хаосом еще не собранных чувств. «Внимание к внутренней жизни образов помогло Афиногенову избежать их примитивного деления на “добрых” и “злых”, <…> Афиногенов задумывался одновременно над рядом сложнейших проблем: о борьбе дружбы и долга в наши дни»[[208]](#endnote-207). Почти невозможно поверить, что это написал Марков. Это, видимо, был самый трудный момент, остановка в нерешительности, когда все научные и нравственные ориентиры были устранены и нужно было найти равновесие. Марков попытается его найти. Еще через два года, после проработочных дискуссий о методе Мейерхольда в ГАХНе и книжки Алперса, провозгласившей ту концепцию творчества режиссера, которая впоследствии определит его судьбу, Марков позволил себе (и ему позволили) выступить с блестящим «Письмом о Мейерхольде»[[209]](#endnote-208), еще с несколькими принципиальными критическими статьями, чтобы затем надолго уйти в жанр актерских портретов — другого достойного выхода не было. Но сейчас, в начале 1930 года, Марков хвалил «Чудака».

Последовавшая вскоре «дискуссия о драме» — потолочной и беспотолочной — была меньше всего фактом театроведения или теории. В этой дискуссии шла игра политическими ярлыками, утвержденными в 1930 году в борьбе за драматургию Безыменского и Гандурина. Возглас Маркова «Спор “какой метод лучше” — бессмыслен» услышан, конечно, не был.

Когда в планах сезона 1929/30 года театры объявили 20 классических названий (в соотношении с 8 современными и еще 5 на исторические темы), трудно, видимо, было и ожидать, что критика сможет настолько опередить худполитсоветы в быстроте маневрирования. С каким важным видом отфутболивались великие!

С «Дядюшкиным сном» и возиться не стоило: «Такой пустячок мог появиться в годы разложения буржуазного театра, как он появился в 1916 году у Незлобина», — считал И. Бачелис[[210]](#endnote-209). Ему вторил Р. Пикель: «К чему этот анекдот о полусумасшедшем князе, одураченном бездельничающими дамами губернского городка Мордасова? Неужели театр предполагал, что насмешкой над этой развалиной он выполнит свою социальную функцию?»[[211]](#endnote-210) Не вызывал уважения и «либеральный романтизм Шиллера» — его наивно возрождать. Постановка «Воскресения» Л. Н. Толстого заставила И. Бачелиса в его проблемной статье именно о классике выстроить целую иерархию бесценности (в смысле отсутствия ценности) классиков. Полемизируя заодно с А. А. Фадеевым, выступившим на II Пленуме РАППа с неосторожным противопоставлением уже бесповоротно заклейменному Шиллеру не только Шекспира, но и других реалистов, И. Бачелис счел необходимым такую всеядность оспорить: «Шекспир? Да, мы голосуем за Шекспира, против Шиллера. Но Толстой? {108} Нет, мы голосуем за Шиллера против Толстого. Творческий метод Толстого (как и Бальзака, Стендаля, Флобера) для театра не существует»[[212]](#endnote-211). Т. е. Толстой, надо понимать, еще хуже, чем Шиллер, не говоря уж о французах.

Отвечая Бачелису, А. Афиногенов доказывал, что и Шиллер сам по себе все-таки достаточно плох, цитаты из Меринга и Каутского подтверждали это с несомненной достоверностью[[213]](#endnote-212).

Внутреннее размежевание с самыми сущностными принципами гуманистической культуры, а вовсе не вопрос своевременности постановки той или иной пьесы — что это: невероятно затянувшаяся «детская болезнь», массовая наивность, не проходящая с 1917 года, или же целенаправленная политика? Трудно предположить, чтобы специалисты-гуманитары, видевшие «Эрика XIV», «Принцессу Турандот», «Гамлета», «Лес», «Ревизора», «Горе уму», «Доходное место», «Федру», «Дело», «Горячее сердце», «Мудреца», всерьез и искренне полагали, что советская действительность и пролетарии находятся вне пределов мирового искусства. Вероятнее, что они занимались пропагандой, вернее — контрпропагандой: ценности мировой культуры в непрепарированном виде были для властей опасны. Но вот коллизия: театры этого как бы «не понимают» и заявляют 20 классических названий, а поддержки в критике не находят. Критика борется с режиссерами, но ведь и — с Толстым и Шиллером. Разрушительная сила власти, борьба с тиранией, осознание ценности человеческой жизни — то, что заботило Шекспира, Шиллера, Толстого («Как и Бальзака, Стендаля, Флобера»!), — все это «победившие» массы не должно было отягощать. А Достоевский! А Чехов!.. «Это живой противник, и противник исключительно большого художественного обаяния. Но тем более решительно должен быть выдвинут принципиальный лозунг: против Чехова в театральной современности, против каких-либо гримировок Чехова, против какого-либо подражания ему в нашем театре и драматической литературе»[[214]](#endnote-213). О «живом» противнике (чеховской драматической системе) говорилось по случаю 25‑летия со дня смерти А. П. Чехова. Театроведение предостерегает и уберегает. А. И. Пиотровский открывал, чем так опасно воздействие драматургической формулы Чехова: «целостные психологические образы» требуют оправдания таких «политически и классово враждебных фигур», как, например, «специалист-устряловец» в «Высотах» Ю. Либединского. А оправдание недопустимо. Как недопустимо бакинских комиссаров в «Городе ветров» Киршона наделять мягкостью, раздвоенностью, рефлексией. Эта «отличная» (!) пьеса, достоинства ее — в том, что она «высокогероическая», с четкими идеями; испорчена тем, что героям свойственны черты героев «Дяди Вани», «Трех сестер», психологические паузы и эффекты настроений. В итоге — «снижение политической устремленности», «искажение революционной направленности». Те же пороки автор статьи заметил и в «Блокаде» В. В. Иванова, и в «Конце Криворыльска» Б. С. Ромашова, и даже в «Человеке с портфелем» А. М. Файко. Но здесь это вредоносное влияние все же не так опасно, как в «Высотах», где оно привело к ощущению обреченности, {109} печати пессимизма, диалогам на недоговоренном[[215]](#endnote-214). Ясно, что политическая установка полностью подавила искусствоведческий анализ, ведь во всех упомянутых пьесах собственно чеховского влияния сегодня не обнаружить. А воспринимать Чехова как автора более жизненно реального, чем Маяковский, видимо, недостаточно для таких выводов, какие сделаны А. И. Пиотровским.

Но предостережение не должно было вызывать никаких сомнений: драматургическая система Чехова и связанная с ней театральная система МХТ «никоим образом не пригодны для выражения тематики и проблем нашей современности, для стройки нашего живого театра. <…> Классики не меняются, но мы вправе требовать, чтобы менялось творческое отношение к ним» — так сформулирована И. Бачелисом широко распространенная мысль[[216]](#endnote-215).

Как реализовать это «творческое отношение», подсказывал, например, Э. Бескин применительно к «Горю от ума». Статья была приурочена к 100‑летию со дня смерти Грибоедова (какое, однако, внимание к уходу классиков из жизни), в ней излагалась сценическая история пьесы. Излагалась весьма тенденциозно. Ловкое оперирование цитатами создает впечатление, что пьеса никогда не была хорошо поставлена. Бескин сам знает, как следует ставить «Горе от ума». Надо понять, считает он, что Чацкий — не декабрист, а модный денди. Его путь — не к декабристам, а «к Печорину, тургеневским Рудиным, чеховским героиням». Следовательно, надо показать, что он споется с Фамусовым, женится на Софье и образует совместную мануфактуру с их семьей. Такова будет, воспользуемся терминологией Бескина, «органическая продвижка» в понимании пьесы[[217]](#endnote-216). В контексте сценической истории пьесы, так или иначе пересказанной критиком, эти его предложения показывают, что никаких критериев, кроме политической установки, никаких требований, кроме необходимости в театре иллюстрировать пропагандистские идеологические схемы, в таком театроведении просто нет. Конечно, это — самый примитивный вариант подхода к классическому произведению. Но суть, схема его укоренились.

И. Бачелис критиковал спектакль Театра им. Евг. Вахтангова «Коварство и любовь», в общем, с этих же позиций. Театр «очеловечил» персонажей. Голос «рупоров времени» оказался снижен. Страсти классов оказались сведены к «маленьким человеческим страстишкам». «Эстетизированность», «рассчитанная декоративность» тоже отпугнули критика[[218]](#endnote-217).

Не нужно воссоздавать художественные приемы классиков, убежден и Афиногенов, основывающийся на тезисе Ленина, позволяющем такое толкование: широкие массы должны критически осваивать культурное наследие[[219]](#endnote-218).

«Классики превращались в голое культурническое явление, тогда как эпоха требует политической и социальной насыщенности каждого спектакля», — утверждал в еще одной статье И. Бачелис[[220]](#endnote-219), называя «провалом в классику» такую тенденцию ставить классические пьесы, когда в спектакле не проводятся современные политические идеи.

{110} Та же точка зрения у О. Литовского, не принявшего спектакль «Отелло» во МХАТе. Критик привлекает для убедительности записки Станиславского об «Отелло» в «Охотничьем клубе», где есть мысли и о конфликте венецианцев с турками, и о Яго — зачинщике бунта… Все это, по мнению критика, и должно было ясно проявиться в современном спектакле. Отелло — наемник венецианских колонизаторов, Яго — зачинщик революционной вспышки…[[221]](#endnote-220) Литовский, безусловно, предпочел бы обычной «общечеловеческой» интерпретации «Отелло» «революционно-политическое осовременивание репертуара». «Разве не могла зазвучать пьеса полно, сильно и остро в наши дни колониальной экспансии фашистской Италии?» Вот в этом случае спектакль стал бы достоин более подробного анализа Литовского, Бачелиса, Бескина и др.

«Продукция театра должна быть общественно необходимой и полезной. Этой функции не выполняют ни “Разбойники”, ни “Дядюшкин сон”», — формулировал общую мысль Р. Пикель. Критик требовал при подборе репертуара проявлять максимальную осторожность, «критически выделяя только социально значимое». Вывод о текущем моменте прозвучал довольно зловеще: «Общими усилиями мы обязаны выкорчевывать эти сорняки, дабы к будущему сезону репертуарное поле было готово к богатому и обильному урожаю»[[222]](#endnote-221).

Роль критики как силы по выкорчевыванию политических сорняков касалась, конечно, не только присмотра за репертуаром. Все связано. Определенно отрицая ценность художественного мира великих драматургов, т. е. основы художественных традиций, вполне логично прийти и к пересмотру сложившихся на этой основе творческих традиций.

В передовой статье первого номера журнала «Советский театр» под красноречивым заголовком «Единство пролетарского театрального фронта» сказано, что ни один из существующих театральных методов не может быть объявлен каноническим и единственно возможным для пролетарского театра (а как, видимо, сильно к этому стремление и как скоро такой метод будет провозглашен!). Но пока художественная практика высокоразвитого пролетарского искусства не выработает *своей* методологии, борьба за творческий метод будет разделять различные течения пролетарского искусства, говорится в статье. Дальше следует выделенный жирным шрифтом тезис, который, в общем, и стал для критики общеметодологическим: «Всякое преувеличение разногласий по вопросу о творческом методе искусства должно быть признано объективным пособничеством классовому врагу. Перед лицом врага, в период крайнего обострения классовой борьбы в идеологии, надо подчеркивать не разногласия, а общность и единство позиций, задач и точек зрения». И все силы «пролетарских и коммунистических работников театра» объединяет борьба «против аполитического, упадочнического, эстетического и индивидуалистического театра»[[223]](#endnote-222). Можно ли себе представить в этом контексте объективное исследование творческого метода МХАТа, театра Мейерхольда, традиций Вахтангова, «синтетического» театра Таирова?

{111} Собственно говоря, идея «выравнивания» творческих методов, полностью реализованная в 1932 году, затем прошедшая этап ужесточения в 1934‑м (ликвидация всех творческих группировок, создание единых творческих союзов с единой программой, провозглашение единого творческого метода — соцреализма), формировалась именно в 1930‑м, хотя имела некоторые корни и раньше. Например, В. А. Филиппов предполагал, что режиссура в советском театре приобретает новую функцию, которой раньше не было: приспособление драмы прошлого, не соответствующей сегодняшним потребностям, к требованиям зрителя, некая временная роль по приспосабливанию материала, которая отпадает с рождением советской драматургии и приходом актерской смены, вышедшей из той же среды, что и зритель, «чтобы театр перестал быть ареной выявления индивидуальной воли постановщика, а стал бы в подлинном смысле коллективным искусством. <…> Но глубокое различие современных театральных течений затрудняет создание такой школы, которая подготавливала бы актера, пригодного для каждого театра», — с огорчением писал Филиппов[[224]](#endnote-223). У него ожидание единого метода театра еще не было, конечно, агрессивным…

В такой ситуации чем своеобразнее творческий метод — тем хуже. И когда Таиров поставил Брехта (видимо, впервые на советской сцене), понимания это не вызвало. В. Блюменфельд, например, не принял в спектакле ни условности, ни иронии, ни романтики. Спектакль он сравнил с магазином игрушек, которые когда-то всерьез разыгрывали романтическую трагедию. «Трудно усмотреть в спектакле какое-либо идейное содержание», — писал Блюменфельд об «Опере нищих», а совет театру давал такой: органическое слияние театральной культуры, свойственной МКТ, с боевой идейной тематикой в мощных социальных спектаклях[[225]](#endnote-224). То же мнение было уже высказано многими. Б. Арнази, например, считал «Любовь под вязами», «Грозу» «компромиссными постановками для театра», неизбежными временно, «пока подрастет наша драматургия (не булгаковская, а наша)»[[226]](#endnote-225). Еще более определенно высказался И. Бачелис в связи с постановкой в МКТ «Натальи Тарповой» пролетарского драматурга С. А. Семенова. Именно попытка пересадить эту пьесу, против которой критик ничего не имеет, «на почву буржуазного творческого метода» превратила спектакль в «серьезную вылазку классового врага». И. Бачелис гордится тем, что на заседании худполитсовета театра пытался уберечь пьесу, не то она «может подвергнуться значительным деформациям в связи с методом Камерного театра». Но его тогда не послушали, и теперь он констатирует: «Оставаясь на почве своего художественного метода и своего мировоззрения, не пытаясь преодолеть его, не ударяя пальцем о палец для серьезной и глубокой ревизии своих творческих позиций буржуазно-дендистского эстетизма, Камерный театр неизбежно скатывался все дальше в буржуазный лагерь»[[227]](#endnote-226). Мысль о необходимости отказа МКТ от своего метода и ориентации на актуальную политическую линию стала общей. Новой была мысль о возможности переориентации театра на другую драматургию, проблематику, даже на другое {112} мировоззрение. Утрачивается понимание самой сути творческого метода.

Подробным обсуждениям подвергался и метод МХАТа. Подсекция марксистского театроведения Комакадемии провела на эту тему дискуссию. Основной доклад сделал П. И. Новицкий. Сказать, что речь шла именно о творческом методе, довольно трудно. О политических ориентациях — более или менее. Примитивизация же всех основных понятий, связанных с творческим методом театра, кажется, очевидна. «Психологическая природа МХТ не способна организовать своим творческим методом политическое сознание и политическое действие масс, а скорее дезорганизует их. <…> Психологизм — антипролетарский, антиреволюционный метод буржуазного искусства и буржуазной философии, выразителями которой являются Марсель Пруст, Мах, Бергсон. <…> Театр переживаний, внутренней душевной правды, общечеловечности и сверхсознания, каким является МХТ, *не может быть политическим и революционным театром*»[[228]](#endnote-227). Вот это — главное и единственное, что, действительно, важно Новицкому, «марксистскому» театроведению и Комакадемии: может ли данный художественный организм настолько отречься от своего назначения, чтобы иллюстрировать идеологию момента? МХАТ в состоянии на конец 1920‑х годов пока еще не мог.

Обращают на себя внимание в докладе Новицкого и более общие тезисы, позволяющие понять, что же такое вообще с «марксистской» точки зрения творческий метод театра. Не только МХАТа, любого театра. «Творческий метод определяет собой идеологическую природу театра. Анализируя творческий метод театра, можно решить, способен ли театр выразить эпоху пролетарской революции». Это — новое, даже по отношению к самым радикальным лозунгам вульгарно-социологической критики начала 1920‑х годов. Те говорили о политической роли театра, о классовых ограничениях его возможностей, о внутренней зависимости театра от зрителя — так об этом и говорили, не подменяя этим понятием «творческого метода». Новицкий же подменяет. И поэтому с такой легкостью предлагает: «Если МХТ сумеет преодолеть свою природу, *то он может стать орудием пролетарской революции*»[[229]](#endnote-228). Тут все симптоматично для новых представлений: и требование, предполагающее, что творческую природу можно преодолеть, и идея о назначении театра как орудия (средства, винтика) политического режима. Бесконечную отдаленность от понимания сути искусства МХАТа показал и А. Глебов в своих длинных рассуждениях по поводу тезиса «играя злого, ищи, где он добрый». Этот педагогический прием Глебов рассматривал как основополагающий принцип Станиславского, считая, что МХАТ «все пытается свести к наиболее общим, грубым, топорным определениям “доброго”, “злого”, “положительного”, “отрицательного”… вместо показа возникновения и снятия как “положительного”, так и “отрицательного” в **третьем**, синтетическом качестве»[[230]](#endnote-229). Вот он, «диалектический метод», который уже выдвигался Глебовым по поводу драматургии, и вот теоретический уровень, который позволил этот метод выдвинуть. Трудно не заметить, что, противопоставляя методу МХАТа {113} свою диалектику, «живого человека», «пролетарские» теоретики вторгаются как раз на территорию творческого мира МХАТа, правда, на крошечную часть этой территории. Это неожиданное соприкосновение выявилось и на практике.

Спектакль МХАТа Второго «Чудак» всеми без исключения критиками был расценен как проникновение в пролетарскую драматургию метода МХАТа, еще более определенного в спектакле. Осознавалось это со смущением, особенно в контексте «дискуссии» о методе этого театра.

Совсем молодой С. Л. Цимбал в журнале «Рабочий и театр» замечал в нерешительности: «Что-то недосказано, что-то кончилось, люди подолгу молчат, людям спешить некуда, тишина». Критик угадывал в этом атмосферу спектаклей МХАТа. И по традиции, видимо, вынужден был прореагировать недоверчиво: «Театр пока не отказался от старого метода и этим значительно снижает производственный эффект своего сегодняшнего политического поворота. <…> И вот здесь вопрос: мыслимо ли на основе этого художественного метода создать спектакль не двойственный, спектакль по-настоящему сегодняшний и жизнерадостный? На наш взгляд, без самых основательных поправок в этом методе — немыслимо». Критик осуждал театр за безысходную трагедийность, высказывал упреки драматургу-пролеткультовцу… И все же по рецензии понятно, что нечто важное в спектакле критика привлекало. Противоречивым, кажется, было его отношение к тому, что основной интерес театра — «а ведь это, в конце концов, достаточно существенно», писал С. Цимбал, — по-прежнему сосредоточен на Человеке с большой буквы, на тех тягостях и несправедливостях объективного порядка, которые преследуют человека в этом мире. «Протаскивание чеховской драмы (а в пьесе Афиногенова это протаскивание налицо)» критик вслух отвергал, но интонация его рецензии была неуверенной[[231]](#endnote-230).

Попытался бороться с пьесой коллектив ленинградской Госдрамы, пьеса прозвучала более на «комсомольский» лад, чем во МХАТе Втором. А. А. Гвоздев отозвался на это неоднозначно. «В принципе, прав Борисов (исполнитель роли Волгина. — *Н. П*.). Именно на этой — “комсомольской” — линии лежит путь дальнейшего развития Госдрамы, и насаждать в ней МХАТовские полутона и поздно и не нужно». Вполне негативно оценил Гвоздев и работу Рашевской, которая, по признанию критика, играет хоть и отлично, но отношение советского зрителя к ее роли — равнодушное. Дело, оказывается, в том, что «образ Юлии, подчеркнуто “женственный” с капризными переходами от негодования к примирению с действительностью ради личного счастья, — не является подходящим объектом для изучения и обрисовки… так как здесь нет повода задуматься над положением женщины в новом, строящемся у нас обществе»[[232]](#endnote-231). Печально, конечно, что и на А. А. Гвоздева повлияли догматы политической ангажированности театра, но гораздо важнее, что в этой рецензии он отваживался впрямую заявить, что и психологический театр возможен, применим к советской жизни. Он писал об упрощении замысла автора в политически выпрямленной трактовке Н. В. Петрова: {114} Афиногенов все-таки дал большой материал для раскрытия именно интеллигента. И многие мотивы пьесы, раскрытые во МХАТе Втором, в ленинградском спектакле пропали. Нельзя впадать в крайность упрощения и схематизации «и не находить места для лирики нового человека, для его сложной, в противоречиях складывающейся психики», писал Гвоздев[[233]](#endnote-232).

Настолько же противоречивыми были, в общем, все отзывы критики о «Чудаке», прошедшем по театрам страны. И везде камнем преткновения был этот неожиданный пролетарский психологизм.

Например, И. И. Юзовский, которому пьеса явно нравилась («Нам хочется определить прекрасную пьесу Афиногенова устарелым и наивным, быть может, словом: человеческая»), нападал на автора за самое главное — образ Волгина: «Ошибка, и грубая, в освещении Бориса Волгина. Он показан чересчур одиноким, романтично одиноким… Незаслуженная жалость!» Юзовскому вспоминался чеховский Вершинин[[234]](#endnote-233). А Р. Пикель писал нечто совершенно невразумительное о сложности пьесы для театра — «при неверной режиссерской трактовке можно совершить ряд серьезных политических ошибок», которых МХАТ Второй избежал, углубил замысел автора, ярко перевел на сценический язык «социологический эквивалент» пьесы[[235]](#endnote-234).

Осторожность и противоречивость отзывов в данном случае вскрывают общую неопределенность критериев. У страха глаза велики. И Волгин никакой не Вершинин. И Афиногенов не Чехов. Берсенев и Чебан — не Станиславский и Немирович-Данченко. И вместо подлинного психологизма в пьесе скорее рапповская «диалектика». Но критерии настолько смещены, политизация оценок настолько общепринята, что отступление на шаг от классового схематизма воспринимается как эстетическая и идейная новация, как эстетическая и идейная проблема.

Другой спектакль, поставленный в том же сезоне МХАТом Вторым, подтвердил противоречивое отношение критики к своему методу. «Петр Первый» вызвал политическое неприятие. Спектакль был назван «вылазкой классового врага». «С уходом М. А. Чехова ничего еще не переломилось в МХТ Втором», — констатировал В. Блюм. «Пьеса плохая, актерская игра — весьма посредственная, кроме великолепного Петра — Готовцева и отличной Екатерины — Бромлей», — считал он[[236]](#endnote-235). И. Бачелис долго выговаривал театру за то, что тот не меняется. «Борьба с чеховскими тенденциями еще не закончена; театр должен понимать, что она не закончится и на ликвидации чеховского прошлого, ибо основы ее коренятся в подпочве театра»[[237]](#endnote-236). Отсутствие анализа художественной ткани, общее обличение метода, политические оценки пьесы — это проявления утраты собственно театроведческих критериев, произвольности подхода к спектаклю.

Художественное преображение действительности активная группа критиков, формирующая эстетическое сознание времени, отвергает. С оговорками, противоречиво допускается не сведенная к схеме жизненная правдивость, если в итоге классовые оценки «верны» (как в случае с Афиногеновым). Художественный язык театра, {115} сохраняющий специфичность, вызывает подозрение. Зато «зеленая улица» открыта тем спектаклям, в которых на первом плане — политическая дидактика, и за этим — больше ничего.

Появляются спектакли, которые критика не столько анализирует, сколько пропагандирует, спектакли — образцы для подражания. Критика смакует «достоинства» того метода, который вскоре будет объявлен соцреализмом, единственным возможным методом советского театра.

М. Загорский считает переломным спектакль «Переплав» в студии Малого театра. Критик понимает дилемму, стоящую перед театром, так: «Куда идти? В страну изящнейших воспоминаний, улыбок, умных насмешек, тонких театрально-изысканных разговоров или в страну пятилетки, колхозов, индустрии, ударных бригад и рабочего изобретательства»[[238]](#endnote-237). Загорского не смущает, что он пытается сопоставить «страны» разных рядов: первая — стилистическая, вторая — тематическая. Это, кстати, вполне характерно для существа программы, которую он провозглашает.

Итак, студия Малого театра поняла, что «путь только один». И поставила пьесу Щеглова. В центре — «колеблющийся, живой» рабочий-изобретатель, переплавляющий свое деревенское прошлое в котле революции. Вокруг другие рабочие, показанные классово рельефно «в росте, в процессе сбрасывания старой кожи». Старый инженер, не очень любимый рабочими за оторванность от массы. Неудачен лишь вредитель — главный инженер… Загорский всерьез, с долей патетики и умильности описывает эту прямолинейную дребедень, типовой «классовый спектакль», в котором все так ясно, никаких мхатовских влияний, никаких воспоминаний о М. Чехове и вообще ничего художественного. И постепенно, оценочно спектакль «подтягивается» критиком к традиционному набору достоинств: лирическая взволнованность, жизнь вещей, изобретательность в мизансценах и интонациях. По причинам политическим критика благосклонно наделяет спектакль и художественными характеристиками — у этого приема было большое будущее.

Но как только такое же классово-образцовое произведение подвергается хотя бы незначительному художественному оживлению, критика протестует, критика борется с любым нарушением «диалектического» канона. Причем такая коллизия возникает как раз в случае постановки пьесы, художественно безликой в театре, который обладает своим языком.

В Театре им. Евг. Вахтангова режиссер А. Д. Попов и художник Н. П. Акимов поставили пьесу В. П. Катаева «Авангард» («борьба партизанского индивидуализма с пролетарским коллективизмом на фоне социальных процессов, происходящих в колхозах»). Спектакль подвергся атаке слева: за психологизм, за сохранение старого творческого метода. Вот тезисы большой статьи В. Блюменфельда: «Тема втиснута в узкие рамки традиционной индивидуальной интриги… Весь драматизм пьесы сосредоточен на раскрытии, на психологической характеристике двух индивидуальных образов… Индивидуальные образы героев заслонили массовое содержание пьесы. Масса {116} в “Авангарде” — безлика, бездейственна, слепа, молчалива, статична. … Такая художественная концепция драмы, ведущая к идеологическим извращениям, целиком вытекает из творческого метода индивидуалистического, психологического театра, органически бессильного отразить объективную сущность реконструктивной эпохи…»[[239]](#endnote-238) В рецензии Н. Скубы спектакль оценивается тоже отрицательно[[240]](#endnote-239). Может быть, потому что в некоторых картинах «условность доведена до символа»? Может быть, Щукин, Захава, Мансурова, Глазунов, Журавлев, игравшие главные роли, не уложились в нужные схемы крестьян? (Основания для такого предположения есть: в статье Блюменфельда говорится, что герой Щукина предстал «трагическим одиноким борцом»; в статье Скубы — что коммунары и крестьяне — анемичны.) Так или иначе, мысль о неприемлемости психологического решения сказана была ясно, и это, видимо, главное.

Борьба со всяким творческим преображением жизненного материала на сцене становится для критики важнейшей темой. Эта борьба, впоследствии увенчавшись победой и выровняв разные творческие ориентации театров, легко перейдет в борьбу за утверждение единого метода советского искусства.

Процессы огосударствления и унификации непрерывно развивались в среде театральных критиков.

Положение в театральной критике проанализировала «Вечерняя Москва». Самые активные идеологи театра Ф. Ф. Раскольников, А. Н. Афиногенов, В. А. Киршон, О. С. Литовский, Б. Е. Гусман ответили на анкету газеты, отозвавшись о театральной критике нелестно. Состояние журнала «Новый зритель», например, оценивалось так: «Полная оторванность от рабочего зрителя. Никакой общественной базы. Взаимная грызня вместо отпора антисоветским тенденциям»[[241]](#endnote-240). Журнал пробовал отбиться. Обличил другие печатные органы, в которых дело с театральной критикой обстояло неблестяще. Все же через несколько месяцев «Новый зритель» был закрыт. Но был основан «Советский театр», которым руководили Афиногенов, Киршон, Литовский и др.

Эта борьба включала и уничтожение инакомыслия в самой критике. Активно обсуждалась методология марксистского театроведения. В 1929 году стали раздаваться упреки критикам в формализме. А. И. Пиотровский, например, вынужден был одним из первых поместить в печати покаянное письмо: «Я считаю формализм делом реакционным, отвлекающим от политических задач… Я допустил в “Жизни искусства” формулировки, грешащие отрыжкой формализма… <…> Продолжая настойчивое изучение философии диалектического материализма и на практике все активнее связываясь с массовой работой…»[[242]](#endnote-241)

В связи с кончиной В. М. Фриче в конце 1929 года публикуются материалы, имеющие значение методологических указаний. В. А. Павлов писал о намерении Фриче сплотить вокруг себя единомышленников: «Необходимо серьезно взяться за дело театроведения, которое пока что стоит на мертвой точке, вокруг которого вращается много случайного элемента… Штурмовать и завоевывать позиции, находившиеся {117} до сих пор в руках идеалистов, метафизиков и враждебных рабочему классу элементов». В. А. Павлов нашел у Фриче нечто актуальное, методологически поучительное. Павлов приводит цитату, комментирует которую так: «Эти слова имеют не только научно-историческое значение, а являются напутствием и для наших драматургов». Вот напутствие — пример для подражания советским авторам, выдвинутый Фриче, затем Павловым: «Как могло случиться, что писатель, лишенный поэтической фантазии, дара образного мышления, работавший преимущественно рассудком, стал общепризнанным классиком? Тайна рождения “поэта” Лессинга в том, что он целиком, всеми корнями и соками своего бытия врос в свой класс»[[243]](#endnote-242). Это выглядит невероятно, анекдотично, но Павлов, значит, всерьез воспринял идею полного предопределения качества произведения классовым сознанием автора и предлагает такой путь в классику драматургам-современникам.

В 1930 году началось активное наступление на академическое театроведение. «Формализм, вкусовщина, бессистемность» — «три кита буржуазного искусствоведения» — так определялся теперь метод Института истории искусств в Ленинграде. Формально-социологическая школа, единственная в советском театроведении, сохранившая до этого времени и историческую основательность, и ориентацию на исследование собственно художественной ткани произведений, и связь с наиболее значительными и прогрессивными практиками искусства, представлявшая естественную опасность для политических демагогов и администрирующих идеологов театра, была разгромлена политическими средствами. В отчете «комиссии» по «обследованию» института содержались необоснованные политические обвинения: «Дело создания марксистской методологии искусства находилось до сих пор в весьма и весьма ненадежных руках. Обследование обнаружило скопление в институте небывалого количества “бывших”, целомудренно прикрывавших свою полную незаинтересованность в сегодняшнем дне страны маской рьяного научного изыскательства… Ревнители художественной старины, ищущие, очевидно, в ней забвение от такой “нехудожественной” действительности, любую научную работу начинают стереотипным изложением кратких, скромных своих познаний из области политграмоты. Но существо от этого не меняется»[[244]](#endnote-243).

В Москве Государственная академия художественных наук, заведение гораздо более официозное, все-таки не удовлетворяла идеологов, как и РИИИ. «Крепость идеализма будет взята», — провозгласили нападавшие. Здесь под «обстрел» попали старые «спецы», которым в период социалистической реконструкции страны нельзя было доверять функции руководства научной работой, «ибо эти функции полностью принадлежат классу-гегемону социалистической революции». В ином масштабе должно было произойти то подчинение пролетарской массе, которое утверждал в Ростовском театре Ю. Юзовский. Производство, театр, наука — все едино. «Нужен четкий критерий отбора. Подлинного марксизма нет ни грана там, где метод исследования отмежевывается от практической деятельности, наука от политики, {118} “марксизм” — от коммунизма»[[245]](#endnote-244). Проблема кадров объявлялась первоочередной политической задачей. Должны были бояться за свое будущее не только сами «кабинетные» ученые, «мирно укрывающиеся от социальных бурь под крышей МИИ», но даже те, кто к ним покровительственно относился, — это рассматривалось как «оппортунизм», как серьезнейшее препятствие развитию революционной марксистской теории искусств.

Однако это было лишь началом борьбы с подлинным театроведением. Впереди был 1931 год. Новые дискуссии. Новые «порочные» течения: буржуазный эстетизм, формализм, субъективный психологизм, механистичность, ревизионизм.

В передовой статье первого номера журнала «Советский театр» за 1931 год говорилось: «Перелом есть, перелом резкий и отчетливый, перелом, намечающий пути органической реконструкции театра… Задача дня — закрепиться на завоеванных позициях и, крепко ударив и по правооппортунистическим воздыханиям и по “левой” болтовне, организованно двинуться по пути дальнейших достижений»[[246]](#endnote-245).

«Великий перелом» в советской театральной мысли, действительно, был произведен. Театроведение было огосударствлено и унифицировано, подчинено однопартийной идеологии и политической пропаганде. Это особенно трагичный поворот после того, как критика 20‑х годов участвовала в создании методологии нового театра XX века, не отставая от идей великих режиссеров (достаточно вспомнить литературу о мейерхольдовском «Ревизоре», созданную всего за три года до года 1930‑го). Критерии, способы анализа спектакля, понятийный аппарат, рожденные в постижении режиссуры 10 – 20‑х годов, вместе с ней, теперь были отброшены, и сама театральная мысль была отброшена на несколько десятилетий назад. Научное театроведение, ставшее одним из интереснейших явлений русской культуры 20‑х годов, до сих пор не превзойденное, занялось самоуничтожением.

### Примечания

## **{****120}** Л. С. ДаниловаТеатроведческое изучение А. Н. Островского

А. Н. Островский был и остается самым репертуарным русским драматургом, хотя бы в силу обширности своего наследия. На его пьесах советский театр всегда поднимал актуальные проблемы современности, их постановки отражали ведущие тенденции сценического искусства. Последние десятилетия не являлись в этом смысле исключением. Литературоведческие исследования, посвященные Островскому, становились фактом культурной мысли и таким образом влияли на театральную практику. Это был «воздух» существования драматурга в современном мире, может быть, впрямую и не осознанный театром, но неизбежно проникавший в спектакли. Изучение, сценическое толкование, осмысление — все это, порожденное вниманием к Островскому, переплелось, совпало или столкнулось во взаимодействии.

Задача данной статьи не освещать спектакли по пьесам Островского в театре последних десятилетий или «наставлять» режиссеров, а иная: рассмотреть, как сопрягалось сценическое прочтение Островского с трактовкой его творчества, предложенной в литературоведческих и критических работах последних лет, и как театральный опыт осмыслялся исследователями.

Движение науки в целом и настоятельные интересы советского театра требовали прежде всего нового издания пьес Островского. Наиболее полное собрание его сочинений, созданное после революции Н. Н. Долговым и Б. В. Томашевским (1919 – 1926), давно стало библиографической редкостью. Кроме того, к нему появилось немало дополнений. В 1949 – 1953 годах было осуществлено полное собрание сочинений Островского в 16‑ти томах под руководством крупного островсковеда А. И. Ревякина. Сюда вошло все известное к тому времени наследие драматурга. Тексты готовились специально, но текстологическая база была недостаточной — составители основывались на последнем прижизненном издании Островского Н. Г. Мартыновым (1885), причем сами признавали, что автор этим изданием {121} не интересовался и корректуры не держал. Комментарии были краткими и не давали представления ни об оценке пьес в литературной и театральной критике, ни об их сценической судьбе. Собрание сочинений Островского в 10‑ти томах (1959 – 1960) исправило некоторые текстологические промахи предыдущего, но работа не была проведена систематически.

Однако эти издания подготовили базу, на основании которой можно было осуществить новое полное собрание сочинений Островского, академическое по своей сути. Оно вышло в 1973 – 1979 годах под общей редакцией Г. И. Владыкина, И. В. Ильинского, В. Я. Лакшина, В. И. Маликова, П. А. Маркова, А. Д. Салынского, Е. Г. Холодова и составило 12 томов[[247]](#endnote-246). К этому времени было накоплено немало новых материалов, усилилась библиографическая оснащенность. Способствовало работе над новым собранием и издание «Библиографии литературы об А. Н. Островском. 1847 – 1917» под редакцией К. Д. Муратовой (Л., 1974), труда уникального, регистрирующего литературу о жизни и творчестве драматурга и сценической истории его пьес. Важна была и книга, собравшая воедино основные свидетельства современников, — «А. Н. Островский в воспоминаниях современников» под редакцией А. И. Ревякина (М., 1966). Значительным событием в науке об Островском стало издание двух томов «Литературного наследства», посвященных драматургу (т. 88, кн. 1, 2. М., 1974). Там были опубликованы вновь выявленные письма Островского и к нему (работа Е. С. Мясниковой и др.), статьи и сообщения, построенные на большом фактическом материале. Все это не только обогатило островсковедение, но и значительно пополнило готовившееся собрание сочинений, дало основу для комментариев[[248]](#endnote-247). В новое собрание сочинений вошло все, что накопило островсковедение по части полноты текстов пьес, высказываний драматурга, его писем. Разбросанные как отдельные публикации, они оказались теперь собранными вместе, позволили всесторонне представить наследие драматурга.

При этом собрание сочинений выявило один важный и назидательный для наших театров аспект. Как выяснилось, при жизни драматурга его пьесы печатались зачастую небрежно, а игрались или должны были играться по тщательно проверенным, авторизованным театральным копиям. Достаточно присмотреться к тем пометам, которые делают современные текстологи к своим исправлениям: предлагаемые ими уточнения вносятся не только по черновым или беловым рукописям драматурга, но большей частью так же и по писарским театральным экземплярам, в которые драматург внимательно вчитывался. Смысл этих уточнений всегда важен. Широко известны слова Островского, сказанные им в ответ на вопрос актера, желающего услышать из уст автора похвалу исполнителям, — хорошо ли играют: «Хорошо написал Александр Николаевич». Театр Островского хорошо играл то, что хорошо написал драматург, — выразительно и точно. Новое издание призывает к этому же наши театры. Теперь, казалось бы, ничто не позволяет отклоняться от чистого, яркого языка Островского, а отдельные поправки вносят необходимые {122} коррективы в характеристику персонажей и ситуации. Правда, не всегда еще театры достаточно бережно обращаются с Островским. В современном прочтении классики это своего рода камень преткновения. Режиссеры продолжают дописывать за драматурга реплики и даже сцены, сокращают и перекраивают тексты. Все это предпринимается, разумеется, с благими намерениями — сделать Островского более близким нашим зрителям. Но вот что удивительно: зрители, конечно, благодарно реагируют на все колкости в адрес нынешнего дня, смеясь, выслушивают куплеты, которыми сопровождается представление (я имею в виду последние постановки пьес Островского — «Мудрец» в Московском театре им. Ленинского комсомола у М. А. Захарова и «Наливные яблоки» в Театре им. Вл. Маяковского у А. А. Гончарова), но столь же благодарно отзываются они и на собственно текст пьесы — слово Островского нам созвучно, оно нас трогает и будоражит.

Новое издание тщательно прокомментировано: в примечаниях освещена творческая история пьес, приведены отзывы на первую публикацию, сведения о первых постановках. Все это предоставило театрам большой и доступный материал при обращении к драматургии Островского. Как правило, комментаторы ограничивались лишь премьерами, но если другие постановки при жизни Островского обогащали трактовку его пьес, они также не остались обойденными. Например, раскрывалось более позднее исполнение роли Любима Торцова («Бедность не порок») П. В. Васильевым, отличавшееся от исполнения той же роли П. М. Садовским. Конечно, еще больший материал для режиссерских размышлений предоставило бы продление сценической истории произведений Островского до конца XIX – начала XX века и в советское время. Такая практика принята сейчас в комментариях к томам серии «Библиотека русской драматургии», и тогда гораздо полнее вырисовывается картина театральной жизни пьес.

Те статьи, которые составители нового издания скромно отвели в раздел примечаний, частично компенсируют отсутствие монографии о творчестве Островского, суммирующей все достижения по изучению его наследия. В них дана интересная трактовка пьес Островского, они наталкивают на новые театральные прочтения (в основном, эти статьи принадлежат перу Е. Г. Холодова и В. Я. Лакшина).

В академических традициях написана В. Я. Лакшиным биография «Александр Николаевич Островский»[[249]](#endnote-248). Жанр научной биографии сложен и достаточно размыт в своих рамках. Об остроте этой проблемы свидетельствуют развернувшиеся по ее поводу споры, начатые на страницах журнала «Вопросы литературы» (1980, № 9). Обосновав, что «научная биография писателя есть основанное на фактах, подвергнутых критическому изучению и документальной проверке, хронологическое исследование жизни автора в свете основного пафоса его творчества и идейно-художественной эволюции»[[250]](#endnote-249), Лакшин последовательно проводит осуществление этих принципов при изложении биографии Островского.

{123} Найденные заметки, отрывки из дневников, вновь прочтенные записи позволили ему пролить новый свет на такие значительные факты жизни Островского, как его отношение к статьям Н. А. Добролюбова, знакомство с Н. В. Гоголем или общение с А. И. Герценом. Остальные материалы сложились в тот непосредственный и несколько неожиданный фон жизни Островского, который позволяет всесторонне раскрыть его образ.

Научная биография всякого драматурга сложна для воссоздания, поскольку драма — наиболее «объективная» форма литературы и мало отражает личность ее создателя, а биография Островского особенно сложна еще и из-за его замкнутого, скрытного характера. В работе Лакшина эти трудности преодолены. Жизненную и творческую судьбу Островского автор представил живо, образно, в ее идейной и художественной эволюции и одновременно щедром соотношении с общественно-политической и художественной жизнью страны.

На этом пути возникло много увлекательных сюжетов. Среди них значительное место заняли взаимоотношения Островского с актерами. В книге показана роль Островского в становлении русского драматического театра, который с полным правом назывался «театром Островского». Диалектически раскрыв причины расхождения Островского со «стариками» Малого театра (М. С. Щепкиным в первую очередь), Лакшин проанализировал и то значение, которое имели пьесы драматурга для молодого поколения русских актеров (П. М. Садовского, Л. П. Никулиной-Косицкой, С. В. Васильева и др.). Он проследил нелегкий путь их совместных поисков, успехов, неудач и терзаний.

Эта линия спокойного, вдумчивого проникновения в текст произведений Островского, познания и передачи их глубин, многомерности в театре поддержки не получила. Между тем ведущие советские исследователи на разборах конкретных спектаклей сумели показать, чем могли бы стать эти спектакли для сегодняшнего дня и чем они не стали. В статье «“Мудрецы” Островского в истории и на сцене»[[251]](#endnote-250), написанной в связи со спектаклем в Театре им. Евг. Вахтангова «На всякого мудреца довольно простоты», Лакшин показал, как пьеса Островского, понятая театром как некое абстрактное сочинение о русской жизни вообще, утратила свое сатирическое звучание. Разбор «Мудреца», предложенный автором статьи, позволил ему не только раскрыть просчеты театра, но и самому многое сказать о процессах русской жизни уже конца 1960‑х годов. «Открыть в пьесе конкретно-исторический ее смысл нелегко, но разве это не единственный путь понять автора глубоко, а стало быть, и современно?»[[252]](#endnote-251) На этот вопрос театр ответа не давал.

Сходные упреки адресовал театру и Б. В. Алперс[[253]](#endnote-252). На примере спектакля Малого театра «Сердце не камень» (1954) он обнаруживал беспомощность сценического прочтения пьесы, раскрывал богатые, но нереализованные постановщиком и исполнителями ее возможности, что так и не позволило «Сердцу не камень» засверкать «во всем великолепии своих красок». Поставив в центр своего анализа один {124} спектакль, Алперс также показал неспособность и ряда других театров передать глубину замысла Островского.

Призыв не просто любить Островского, но осваивать поэтику его пьес, выбранных для постановок в театре или экранизации, изучать жизнь, воспроизведенную драматургом, а главное, чувствовать «непрерывность национальной судьбы» в его произведениях, видеть в них то «прошлое России, из которого получилось настоящее и родится будущее», «войти, вникнуть в богатое, разветвленное мироощущение Островского» содержится в статьях Т. В. Москвиной[[254]](#endnote-253). Предложенный ею разбор спектаклей и экранизаций 1980‑х годов заставляет прийти к ироническому и печальному выводу: «У классиков всегда лучше: и умнее, и художественнее»[[255]](#endnote-254).

Бережно и внимательно вчитываться в текст великого русского драматурга предлагает Л. М. Лотман, твердо настаивая на том, что «если режиссеру и актерам чужда основная идея пьесы, им следует не “исправлять” автора, а взяться за истолкование другого произведения, более близкого им по духу»[[256]](#endnote-255).

Недостаточность собственно художественного анализа пьес Островского старались восполнить показом связей его драматургии с произведениями русской и мировой литературы. В научных и театральных трактовках Островского сближали то с Л. Н. Толстым, то с Ф. М. Достоевским, то с А. П. Чеховым. На этом пути было сделано немало интересных наблюдений, художественных открытий, но Островский как-то незаметно утрачивал свою оригинальность, самобытность.

В разделе о драматургии Островского в «Истории русской драматургии» Л. М. Лотман, подводя итог своим многолетним исследованиям, развернула параллели между творчеством самого Островского и творчеством его русских и зарубежных предшественников и современников[[257]](#endnote-256). Она соотнесла драматургию Островского с русским фольклором, памятниками древнерусской литературы, с созданиями Грибоедова, Гоголя, Достоевского, Тургенева. Сопоставления развернуты и аргументированны. Иногда автор ссылается на наблюдения, уже бытовавшие в науке, например, показывает связь образа Жадова и Глумова с образом Чацкого, но чаще предлагает свои. Намечая сходство ситуации в «Воспитаннице» и «Месяце в деревне», Лотман тут же говорит о различии в ее трактовке: для Тургенева увлечение Натальи Петровны — трагическая вина, Островский же переносит конфликт в план социальный. Любопытны наблюдения Лотман по поводу Островского и Диккенса. Работая над «Банкротом», Островский одновременно писал критическую статью о романе «Домби и сын». Это позволяет сопоставить позиции английского и русского писателей по отношению к торгово-промышленной буржуазии. «Свои люди — сочтемся!» вызывает ассоциации с «Королем Лиром» и комедиями Мольера.

О театральных трактовках такого плана писал в свое время Е. Г. Холодов — статьи его были собраны в книгу «Драматург на все времена». Он рассмотрел попытки представить на сцене Островского «в контексте всей великой русской литературы его времени, обнаружить {125} глубинные связи его драматургии с проблематикой и стилистикой прозы Достоевского, Л. Толстого, Щедрина, вычитать в позднем Островском раннего — и не только раннего — Чехова»[[258]](#endnote-257). Исследователь не видел в этом большой беды, поскольку справедливо находил в творчестве Островского многие черты его современников и последователей. Но все-таки его волновало, что утрачивалось «нечто» оригинальное, свойственное только одному Островскому. Это «нечто» он характеризовал как «и почерк, и манеру, и проблематику, и позицию», объединяя их одним понятием — «личность художника». И тогда же Холодов указал на трудность при таком прочтении «прорваться к общечеловеческому смыслу творений Островского как бы в обход реального быта, который определяет и характер конфликта, и конфликт характеров в его пьесах жизни»[[259]](#endnote-258).

Опасность, подстерегающая театр, была очевидна и для Ю. П. Рыбаковой. Она в должной мере оценила отдельные достижения советского театра начала 1970‑х годов в умении открыть «общечеловеческое содержание типов Островского», быть внимательным к сложному миру чувств и понятий его персонажей, но при этом заметила, что во многих случаях спектакль и пьеса стали совпадать лишь частично, оказались в конфликтных отношениях, режиссеры и актеры чуть ли не перестали нуждаться в тексте Островского[[260]](#endnote-259).

Опыт «семидесятников» в сценическом прочтении Островского был осмыслен А. М. Смелянским в книге «Наши собеседники» в контексте общего освоения классики советским театром. «Книга возникла, — пишет исследователь, — из стремления рассмотреть проблему исторически как главу меж глав, как событие меж событий. Нам хотелось, чтобы рассказ о постановках классики в пределах одного десятилетия стал отражением современной театральной культуры: в диалоге с прошлым уровень нашего театра проявляется с особой наглядностью»[[261]](#endnote-260). Автор отметил сложность освоения драматургии Островского на сцене 1970‑х годов: «… противоречия между преходящим бытом и непреходящими проблемами национальной жизни, раскрытыми драматургом». И это противоречие в своем разрешении склонялось на театре в сторону преодоления быта. Смелянский очень точно раскрыл ту соотнесенность между бытом и бытием, которая существует в драматургии Островского: быт здесь «был приравнен к самой жизни: он был исполнен самых разнообразных устремлений, добрых и злых потенций… Снимая пласт быта как верхний и мешающий слой, пробиваясь к смыслу Островского… режиссеры порой утрачивали конкретный историзм в понимании драматургии Островского. Самый смысл его драм погибал в ничем не укорененной среде»[[262]](#endnote-261). На конкретных спектаклях Смелянский показал, как, став «внебытовым», Островский потерял свое воздействие на зрителей, сделавшись однолинейным, монотонным. Преодолевая «бытового» Островского, театр оказался перед угрозой утраты драматурга вообще.

Характерным для такого подхода к Островскому Смелянский счел «Горячее сердце», поставленное в Ленинградском Театре комедии В. С. Голиковым. Анализируя спектакль, исследователь показал, как упрощались здесь сложная многомерность пьесы и ведущая {126} концепция спектакля: все рабы — разворачивалось перед зрителем с изматывающей душу однотонностью.

Кризис быта на сцене привел к искажению бытия в пьесах Островского. Драматург стал утрачивать свои национальные черты. Поэтому началось настойчивое выявление этих национальных черт в творчестве Островского, изучение русского быта в его истоках и разнообразии черт. При таком подходе стали пересматриваться трактовки пьес Островского Н. А. Добролюбовым. Понятые в нашей науке чрезмерно социологично, взгляды великого русского критика оказались упрощенными, одномерными. Им начали противопоставлять позицию А. А. Григорьева, воспевшего Островского как поэта русской жизни. Это была неизбежная реакция на долгое превознесение Добролюбова и замалчивание А. Григорьева, на вульгарную социологизацию в научном и сценическом прочтении Островского.

Тактично такой пересмотр был сделан в статьях Л. М. Лотман и Н. Н. Скатова о «Грозе»[[263]](#endnote-262). Они показали, что «быт» в «Грозе» — понятие достаточно сложное, что Катерина и Кабаниха, в сущности, погружены в общую систему жизни, только Катерина представляет собой ее живое движение, а Марфа Игнатьевна — мертвую форму. Но такая позиция также имела свои крайности. И они-то со всей очевидностью выявились в биографии драматурга, написанной М. В. Лобановым[[264]](#endnote-263). Основной пафос ее состоял в том, что Островский — русский национальный драматург — в своих истоках прежде всего был связан с «молодой редакцией» «Москвитянина» и являлся поэтом «допетровской старины», поборником патриархальной «основательности». В этом плане автором анализировались все произведения писателя — с неизбежными натяжками и искажениями. Лучшие, по мнению Лобанова, «славянофильские» пьесы Островского были разобраны им любовно и тщательно. Но дальнейший путь драматурга, общественный резонанс его творчества трактовались по воле и прихоти автора, причем на вооружение бралось все, даже предостерегающие драматурга видения из будущего, когда являлся ему некий режиссер, собиравшийся глумиться над его произведениями, — В. Э. Мейерхольд.

О комедии «Свои люди — сочтемся!» Лобанов упоминал скороговоркой. Герой «Доходного места» представал на страницах книги слабым идеалистом, достойным только осмеяния и развенчания. Но более всего досталось «Грозе». Для Лобанова Марфа Игнатьевна Кабанова — подлинная защитница русских устоев, искренняя хранительница старины. Катерина же — жертва эмансипации. Она эти исконные правила жизни нарушает, но не может найти себя и в «новой морали» — по Лобанову, глубоко безнравственной. «Книга М. Лобанова, — говорил на ее обсуждении А. Н. Анастасьев, — претендующая на новое толкование Островского, не только не нова — подобные взгляды уже высказывались в критике прошлого века, — но глубоко ошибочна: великий писатель, сказавший жестокую правду о русской дореформенной и пореформенной действительности, представлен в ней как пассивный созерцатель жизни, охранитель старозаветных устоев на Руси»[[265]](#endnote-264).

{127} Справедливый призыв Ю. В. Лебедева вернуть «русской трагедии» «Грозе» подлинную ее масштабность, понять глубину поднимаемых в ней проблем на деле обернулся рассмотрением «общерусского содержания» пьесы, превознесением купеческого быта в его национальных, а порой и «домостроевских» истоках. При таком анализе Кабаниха стала «страшна не патриархальностью, а самодурством, рядящимся в тогу закона». В противовес Кабанихе Дикой представал носителем «народной культуры, тысячелетней мифологии, перед которой язык отвлеченного ума не всесилен», он смыкался с «народным сознанием», с той «освещенной нравственным светом космогонией», в которой гроза выглядит справедливым «напоминанием человеку об ответственности перед высшими силами добра и правды»[[266]](#endnote-265). Естественно, что Кулигин при таком «разборе» оказывался слабым, беспомощным, беспочвенным просветителем. Предлагая заменить сухой схематизм в подходе к образу Катерины, навязанный Добролюбовым, на полноту «поэтического» анализа, Лебедев ограничивается утверждением, что «в душе Катерины бьется родник исконно русской песенной культуры и обретают новую жизнь христианские верования»[[267]](#endnote-266). Трагедия Катерины, по Лебедеву, заключается в том, «что жизнь, ее окружающая, лишилась цельности и полноты, вступила в полосу глубокого нравственного кризиса»[[268]](#endnote-267).

По сути дела, такая трактовка Островского была повторением уже некогда существовавших взглядов на него со стороны «младо-славянофильской» и консервативной критики, на что и обратила внимание Л. М. Лотман. Она указала, что Т. И. Филиппов и К. В. Леонтьев выдвигали аргументы, близкие к тем, которыми пользуются современные авторы, — «Островский имел полную возможность принять точку зрения этих толкователей своих произведений, поучавших его, но не пожелал этого. Тонкий критик А. А. Григорьев, хотевший видеть в Островском апологета старинного быта, именно после “Грозы” констатировал, что Островский выступил в драме против застоя, “тины”, и заявил, что “протест свидетельствует всегда… о существовании для сознания иного Бога”». Обращаясь к двум трактовкам Островского, предложенным в свое время Добролюбовым и А. Григорьевым, Лотман подчеркивает, что каждый из критиков вникал в суть изображенной им реальности и считал «лишь необходимым акцентировать ее оценки, “упорядочить” это изображение, нацелив зрителя и читателя на сочувствие “современным стремлениям” общества, его потребностям (Добролюбов) или эстетике устойчивых, исторически сложившихся ее форм (А. Григорьев)»[[269]](#endnote-268). При этом они находились как бы «в собеседовании» с драматургом.

В театре такой «национальный» крен истолкования Островского дал пышные и разнообразные всходы. Словно по рецептам К. Н. Леонтьева, так рьяно заботившегося о том, чтобы в совместные пьесы Островского и Н. Я. Соловьева не проникла «лукавая», прогрессивная тенденция, чтобы воспевалось все национальное и подавлялось чуждое[[270]](#endnote-269), поставили два разных режиссера — А. О. Сагальчик и Ю. П. Еремин — драму Островского и Соловьева «Светит, да не греет», а Г. С. Егоров — «Женитьбу Белугина». «Светит, да не греет» {128} и в Ленинградском академическом театре драмы им. А. С. Пушкина и в Московском драматическом театре им. А. С. Пушкина трактовали не как сложное, «предчеховское» произведение, а как «жестокую» мелодраму, с роковой героиней, в силу своего долгого пребывания за границей оторванной от родной почвы и утратившей нравственные принципы. Ренева в обоих спектаклях оказывалась злонамеренной разлучницей, разбивающей счастье влюбленных и доводящей их до самоубийства. Тот «роковой» флер, который Островский так тщательно снимал с варианта Соловьева, покрыл современную сцену пышным слоем, низвел героиню драмы до уровня активной злодейки Фенечки из шумевшей в конце 1870‑х годов «Майорши» Шпажинского, мелодрамы откровенной и поучительной. В Ленинградском театре им. Ленинского комсомола в Андрее Белугине, новом купеческом типе, постарались увидеть русского национального героя, фигуру цельную, «домотканую», отнюдь не комедийную. Словно возвращаясь к замыслам Соловьева, он должен был кончать жизнь самоубийством, запутавшись в растленном мире Карминых — Агишиных. В результате Андрей Белугин стал даже не «простым русским парнем», а плодом сценической рутины со всем набором соответствующих штампов: метаниями по сцене, криком, истерическими рыданиями и т. п.

Рядом с таким «трагическим» Островским расцвел Островский «сувенирный», создатель некоего национального действа, расцвеченного маковками голубых церквей, пестрыми русскими шалями, аляповатыми подносами, чайниками, петухами. Такой сценический подход к Островскому также был подкреплен литературоведческими сочинениями.

Последнее время исследователи много пишут об «игре» как о философско-культурной категории. И под этим углом зрения начинает изучаться чуть ли не все творчество Островского. Идея карнавальности, введенная в научный обиход М. М. Бахтиным, широко и достаточно произвольно распространяется на многие явления литературы и искусства. Драматургия Островского также не избежала этого. Л. М. Лотман неоднократно писала об эстетике праздничного народного спектакля, свойственной ранним комедиям Островского: в «Бедности не порок» царит атмосфера святочной игры, в «Не так живи, как хочется» масленичное городское веселье составляет контраст с трагедией страстей[[271]](#endnote-270). «Игровое» начало, воспринятое в ином аспекте, находит Я. С. Билинкис в комедии «На всякого мудреца довольно простоты»[[272]](#endnote-271). Он замечает, что Глумов превращает все происходящее в большой спектакль, им самим придуманный и срежиссированный. Мысль, справедливая по отношению к ранним пьесам Островского, или частное наблюдение о «Мудреце» исследователи начинают распространять на все творчество Островского, появляется тенденция вывести все жанровые особенности его пьес из «функции игры». При таком подходе могут возникнуть небезынтересные наблюдения, но в целом Островский схематизируется, искусственно вгоняется в не свойственные ему рамки и, вместо того чтобы оставаться создателем «пьес жизни», в которых отразилась сложная, {129} противоречивая эпоха, становится драматургом, ориентирующимся на различные культурно-исторические источники.

Столь важная для театров проблема театральности Островского становится в таком случае чрезвычайно упрощенной. И дает в его сценическом прочтении негативные результаты. В основном о таком опыте воплощения Островского пишет М. Г. Светаева в статье «Как продолжается Островский?»[[273]](#endnote-272) Обращаясь к спектаклям 1980‑х годов, она подчеркивает, что в театре восторжествовала тенденция облегченного прочтения драматургии Островского. Ставятся преимущественно комедии, и при этом происходит «нивелировка жанра» — все они начинают «втискиваться в жесткие и грубые сценические рамки стандартного представления, тяготеющего одновременно и к водевилю — облегченностью проблематики и психологической обедненностью, и к балагану — тотальной иронической остраненностью, и к фарсу — нарочитой грубостью форм». На сцене господствует совершенно особый, «сувенирный» стиль, который все время подчеркивает: «… не забудьте, мол, Островский — русский национальный драматург»[[274]](#endnote-273). Это пестрое, шумное зрелище выдается за новое прочтение Островского. «Сказанное относится и к оформлению. Хохлома и Палех, шали и жостовские подносы спорили своей крикливой, назойливой пестротой. Обстоятельный, оправданный быт Островского исчез со сцены, уступив место чудовищным бутафорским самоварам, кошкам-копилкам невиданной величины, бубликам, разбухшим до размеров колеса. Одним словом, быт заменили реквизитом»[[275]](#endnote-274). Свою мысль Светаева подкрепляет рядом конкретных примеров. Истоки такого прочтения она видит в постановке Б. А. Бабочкиным комедии «Правда — хорошо, а счастье лучше», где он выводил Островского на заманчивые просторы театральности, но при этом сохранял внутреннюю структуру пьесы. В следующих спектаклях она оказалась нарушенной. Так, у Б. А. Львова-Анохина «Женитьба Бальзаминова» превратилась в лирическую комедию о неудачном стремлении героя к «красивой жизни». В декорациях, стилизованных под Кустодиева, среди стен, расписанных диковинными цветами, окошек с геранями, изразцовых печей и блестящих самоваров томится мечтатель Бальзаминов, которому нет счастья. И потери такого подхода во многом превышали приобретения: сказочно красивое сонное царство не взрывается изнутри, представление становится вялым. «Бешеные деньги» на сцене Театра сатиры в постановке А. А. Миронова стали «опереточно-элегантным спектаклем» с четкой расстановкой сил, исполненным назидательности в сочетании с эстрадностью.

Оказалось, что настала пора пересмотреть и отношение к спектаклю, принятому поначалу восторженно, — к «Волкам и овцам» в постановке Г. А. Товстоногова. Режиссер избрал свой ракурс: им «стилизуется как бы идея старинного актерского театра или просто-напросто наше представление о нем». Но тогда все стянулось к игре: «Ею и исчерпывается содержание спектакля, заключающее в себе лишь чисто театральные задачи»[[276]](#endnote-275).

{130} В то же время и у таких трактовок Островского были свои защитники и сторонники. Неблагополучное состояние театра не у всех вызывало тревогу. Особенно это сказалось в книге А. И. Журавлевой и В. Н. Некрасова «Театр А. Н. Островского»[[277]](#endnote-276). Авторы, хотя и претендуют на некое обобщение опыта театрального прочтения Островского в последние десятилетия, на деле анализируют один за другим спектакли — столичные и периферийные, хорошие и плохие. Их исходная позиция, их взгляд на Островского в целом мало чем отличаются от взгляда Лобанова: Островский — национальный русский драматург, верный на всем протяжении своего творческого пути идеалам «молодой редакции» «Москвитянина».

В современном театре, по мнению авторов, Островский получает достойное толкование. «Нет, все-таки табели о рангах не существует, — читаем в книге. — Искусство, литература, культивирующие неоспоримые авторитеты, уже не искусство и литература, а вера. Не стоит спешить заступаться за классика — его никто не обижал. Спор не обида». Или в другом месте: «Невозможно обязать ставить классиков буква в букву, невозможно хотя бы технически. А творчески невозможно подавно. Нельзя соблюсти субординацию: ты, режиссер, не классик и не смей спорить с ним. <…> “Кто давал вам право оспаривать классику?!” — это окрик, а не резон»[[278]](#endnote-277). Вот и получается на всем протяжении работы, что трактовки, нарушающие самый смысл пьес Островского, произвольные, облегченные, порой просто нелепые, выдаются за новое слово, за спор на равных.

Из предложенного авторами разбора спектаклей никак не видно, чтобы в Мичуринске или Брянске «открыли такие стороны содержания Островского, которые при чтении оставались незамеченными и которые теперь, посмотрев эти театральные работы, невозможно не увидеть в тексте драматурга». А стоит ли видеть в бальзаминовской трилогии водевиль, что ставится авторами в заслугу многим театрам? Или восхищаться прямым обличением Василькова в Театре сатиры и теми «типажными масками из “Кабачка 13 стульев”», которые «пришлись здесь весьма кстати»? Сомнительно, что спектакль АБДТ «Волки и овцы», при всей его ироничности, «никак не отменяет главного — впечатления серьезности и глубины в подходе театра к классической комедии»[[279]](#endnote-278).

Как же теперь продолжается Островский? Ныне это Островский политически заостренный, публицистический. Конечно, есть попытки прочесть Островского на сцене «академически» — «На бойком месте» в Театре им. Моссовета (постановка Е. Н. Лазарева). Но эта попытка снова показывает, что прочесть соответственно тексту еще не значит проникнуть в глубину пьесы. Остался и Островский «водевильный»: нарядное, веселое, даже озорное представление показал молодой коллектив Театра им. Вл. Маяковского — «Наливные яблоки» по пьесе «Правда — хорошо, а счастье лучше» (руководитель постановки А. А. Гончаров). Но как его название было лишь названием начального варианта комедии, так и сам спектакль стал лишь приближением к комедии Островского. Общая тяга к публицистичности, к броскому смелому слову, к памфлетной резкости не могла не сказаться {131} и на подходе к Островскому. Обращенный в зал смелый и острый «Мудрец» Марка Захарова в Московском Театре им. Ленинского Комсомола — документ пестрого, сложного переходного времени. Но, как справедливо и точно определила В. Максимова, это «спектакль-плакат, политическая карикатура»[[280]](#endnote-279). И как всякий плакат, он лишен многомерности, не раскрывает никаких дополнительных своих тайн при пристальном или повторном вглядывании. Он ясен, ударен — и прост, куда проще, чем его основа у Островского. Столь же плакатно и современно решена комедия «Свои люди — сочтемся!» В. А. Голубом в Ленинградском академическом театре драмы им. А. С. Пушкина. В таком же плане выдержан и спектакль АБДТ им. М. Горького «За чем пойдешь, то и найдешь» (режиссер Д. Х. Астрахан). Это представление жесткое, однолинейное, откровенно фарсовое, лишенное какого-либо сочувствия к персонажам.

Сумеет ли театр поверить Островскому? Станет ли он нашим современником по своему праву? Получим ли мы новую монографию о творчестве драматурга? Появляются живые, острые рецензии на спектакли, интересные, убедительные статьи, среди них особенно яркими кажутся статьи Т. В. Москвиной («В спорах о России. А. Н. Островский»[[281]](#endnote-280) и др.). Однако в изучении Островского все еще надо двигаться вперед, как и в осмыслении его театрального прочтения.

У каждого времени есть свой Островский, всякое поколение ищет в его наследии созвучие своим общественным и художественным настроениям. И успехи на этом пути столь же показательны, как неудачи. Сейчас мы больше имеем дело с неудачами. Но, как и всегда, процесс постижения многих проблем современности через творчество Островского мог бы стать более плодотворным. Если, конечно, ему, драматургу, верить.

### Примечания

## **{****133}** С. И. МельниковаЧто происходит в паузе(Некоторые вопросы сценической шекспирианы и современного советского театроведения. 1980‑е годы)

Интересующему нас отрезку времени предшествовал этап наивысшего подъема «театра Шекспира» в СССР — 1960 – 1970‑е годы. Это время наиболее интенсивного обращения театра к драматургии Шекспира, наиболее цельных и ценных художественных результатов. Шекспировские спектакли тех лет создали определенный типологический ряд. Заметим, что этот период достаточно подробно исследован искусствоведами[[282]](#endnote-281).

В 60 – 70‑е годы советский театр осваивал шекспировское наследие и вглубь и вширь. Однако последнее качество наиболее ярко выражено — в число шекспировских постановок вошли те трагедии и хроники, которые зачастую либо практически не имели сценической истории («Тит Андроник», «Кориолан», «Тимон Афинский», «Король Джон», «Генрих VI»), либо ставились после длительного перерыва («Ричард III»[[283]](#endnote-282)). Театры стремились к созданию собственной традиции, они расширяли уже известные границы сценической шекспирианы, насыщая зрительское сознание новыми образами и типами героев.

С другой стороны, все усилия театров при освоении Шекспира в это время сливались в одно русло. Оно получило условное название «деромантизации» Шекспира. Эстетика 60 – 70‑х годов формировалась в борьбе с романтизированным (а позже и псевдоромантическим) восприятием Шекспира, бытовавшим на сценах 40 – 50‑х годов. Разумеется, сам термин «деромантизация» достаточно условен и нуждается в пояснении.

На определенных этапах развития театральное искусство миновало этап отрицания «романтизма» во имя приближения искусства к реальности. С начала 50‑х годов XX века этот процесс проходил на новом витке поступательного развития искусства. Каждый взлет «антиромантических» тенденций предопределялся целым рядом конкретно-исторических и эстетических причинно-следственных связей. {134} На образ мыслей художников второй половины XX столетия огромное влияние оказала вторая мировая война и ее последствия. «Кто из нас не видит кризиса, — спрашивал В. Пансо, постановщик “Гамлета” (1966), — угрожающего гуманизму, борьбы между властью и духом, уничтожение свободы личности и свободы мысли, кровавых государственных переворотов, … опасности возрождения фашизма?»[[284]](#endnote-283) Н. Крымова назвала статью об этом спектакле «Обыкновенный Эльсинор»[[285]](#endnote-284), давая тем самым понять, что театр анализировал вполне обычные, а не экстраординарные явления, коими всегда было принято считать события шекспировской трагедии. Таким образом, деромантизация в данном контексте — более требовательный и трезвый взгляд на героев Шекспира (по отношению к предыдущему периоду). Он был порожден новыми общественными условиями (концом «оттепели»), поддержан влиянием Брехта и документальной драмы.

Чем была характерна модель шекспировского спектакля? Во-первых, последовательным снижением, снятием с романтических котурн шекспировских героев. Во-вторых, очевидным смещением акцентов в коллизии «герой — среда» с героя на сценическую среду. В‑третьих, режиссерские концепции пьес Шекспира отличались намеренной заостренностью и однозначностью. В‑четвертых, процесс деромантизации во многом отразился на внешнем облике шекспировского спектакля: усвоив блестящие уроки П. Брука («Король Лир», гастроли в СССР — 1964), режиссеры и художники смело обнажали сценические площадки, напрочь отказывались от принципа «историзма» в оформлении сцены и костюмов, использовали натуральные, грубые фактуры при создании декораций, конкретную музыку в звуковой партитуре спектакля и т. д.

Достигнув определенного эстетического рубежа, эта модель стала постепенно себя изживать, повторяясь из постановки в постановку: идеи «жестокого» Шекспира со временем стали эксплуатироваться театрами страны.

Своеобразна подвели итог предшествующему периоду два шекспировских фестиваля (1981 и 1984), которые проходили в Армении после долгого перерыва (первый фестиваль шекспировских спектаклей состоялся в Ереване во время войны, в 1944 году, именно этому посвятил Ю. Юзовский одну из самых своих интересных, на наш взгляд, книг[[286]](#endnote-285)), Шекспировские постановки, представленные театрами Армении, Белоруссии, Грузии, Латвии, Литвы, Эстонии, Ленинграда, Москвы и других регионов нашей страны, наглядно суммировали и достижения, и потери прошлых лет. Несколько крупных театроведческих работ подводили под прошедшим периодом черту. «До конца определилась и близка к завершению целая полоса в театральной судьбе Шекспира», — писал в одной из таких статей А. Бартошевич[[287]](#endnote-286).

При этом шекспировские фестивали уже содержали в себе робкие ростки новых поисков. Прогнозы относительно путей развития сценической шекспирианы в 1980‑е годы были разными. А. Бартошевич, перу которого принадлежат многочисленные статьи и монография об истории английского театра, размышлял так: «Сегодняшний театр больше склонен быть открытым для разных сценических форм, несходных {135} стилей, не исключая и традиций романтической школы»[[288]](#endnote-287). И позднее критик также не торопился с четкими выводами: «Наше время, кажется, не спешит выработать новую схему, сравнимую по законченности с предшествующей. Можно видеть в этом признак переходности нынешнего этапа в развитии театрального процесса, а можно — и скрытое сопротивление сверхконцептуальной режиссуре»[[289]](#endnote-288).

Метод исследования, которым пользуется А, Бартошевич почти во всех своих статьях, состоит в следующем. Как правило, ученый определяет место каждого спектакля в синхронном ему ряду других постановок по произведениям Шекспира, в контексте определенной традиции. Чаще всего критик сочленяет в одной статье разные спектакли по проблемному принципу, поднимая множество вопросов, связанных с развитием современного театра в целом: границы интерпретации классики, активность, агрессивность или же пассивность режиссуры, эволюция сценографии и проч. Этот метод дает широкую панораму театрального освоения Шекспира, позволяет вычленить общие и частные тенденции.

В 80‑х годах заметно изменилась театральная ситуация. Обозначились явные признаки наступающего кризиса, критики заговорили о «промежутке», «паузе», периоде «накопления сил», о которых речь идет вплоть до сегодняшнего дня. Театральный авангард 70‑х обрел через десять лет устойчивые, ставшие традиционными формы. Центр эстетических поисков постепенно сместился с практики профессиональных театров на студийное движение. Аллюзионный разговор со зрителем на материале классики иссяк, на первый план вышла современная драматургия, обозначив иной уровень контактов сцены с залом.

В этой ситуации не могли не трансформироваться и тенденции советской сценической шекспирианы. Мы говорили о том, что 70‑е годы рассредоточились в поисках «новых» для сцены пьес. Отметим сразу же: 80‑е сконцентрировались на вечных шекспировских сюжетах, вновь в центре внимания оказались «Гамлет», «Отелло», «Король Лир».

Конечно, многие театры ставили и другие пьесы, стоит лишь полистать «Хронику» в журнале «Театр», чтобы в этом убедиться. И действительно, среди сыгранных пьес английского драматурга мы встретим «Ромео и Джульетту» и «Ричарда III», «Генриха VI» и «Макбета» и т. д. Внешне круг будто бы не сузился до трех названных нами трагедий. Но многие шекспировские постановки 80‑х годов эксплуатировали уже отжившую концепцию «жестокого» Шекспира и те сценические поиски, которые выродились в штампы. Это было, быть может, и важно для истории отдельных театров, но — повторение пройденного, а не попытка продвижения вперед.

Этапными для 80‑х годов стали три спектакля, вызвавшие существенный резонанс: это «Отелло» в Тбилисском драматическом театре им. К. Марджанишвили (1982), «Король Лир» в Грузинском академическом театре им. Ш. Руставели (1986) и «Гамлет» в Московском театре им. Ленинского Комсомола (1986)[[290]](#endnote-289). Разумеется, отметив {136} только три эти постановки, мы идем на сознательную схематизацию театрального процесса ради определения новых эстетических путей советской сценической шекспирианы.

Первым спектаклем-явлением 80‑х годов стал «Отелло» в постановке Т. Чхеидзе. Он сразу же выделился из общего ряда тем, что во многом противостоял эстетике шекспировского спектакля предыдущих лет, тому самому сценическому «мундиру», в котором Шекспир, стал нам привычен.

«Экспансивному, громогласному Шекспиру 60 – 70‑х годов, все высказывающему с предельной ясностью и конкретностью, Чхеидзе противопоставляет мерцающую глубину “тихого Шекспира”, Шекспира — поэта и визионера», — делал вывод В. Иванов, образно анализируя спектакль в довольно объемной статье[[291]](#endnote-290). А. Бартошевич развил эту мысль дальше: «… влечение к “тихому” Шекспиру может, по всей видимости, стать одним из признаков шекспировского театра 80‑х годов»[[292]](#endnote-291).

Не сговариваясь, оба исследователя использовали один и тот же термин. Почему сценический Шекспир стал «тихим»? Дело в том; что режиссер попытался разгадать известную пьесу, отказавшись от того, что занимало воображение его предшественников: от многих социальных мотивов, от проблемы «усредненного» человека (отчасти об этом поставил А. Эфрос свой спектакль «Отелло» 1976 года в Московском Театре на Малой Бронной), от многолюдной композиции. «Он с силой выдвигал вперед центральные фигуры трагедии — Отелло, Яго, Дездемону, — замечал К. Рудницкий, — дабы пристальнее вглядеться в них и в их отношения сквозь призму психологического анализа»[[293]](#endnote-292).

Собственно говоря, а что здесь нового? О ком, как не об этих героях, написана пьеса Шекспира, кто, как не они, создают особое поле драматического напряжения? Думается, сценическая практика 60 – 70‑х годов складывалась по иным законам. На первый план выходили герои драматической «периферии», центром внимания оказывались далеко не центральные, а иногда даже эпизодические персонажи (к примеру, Ретклиф и Ричмонд в «Ричарде III», Розенкранц и Гильденстерн, а также Рейнальдо в «Гамлете» и т. д.). Знаменитая версия «Отелло» А. Эфроса, очень современная для середины 70‑х годов, в которой в центре трагической коллизии оказывались Яго и Дездемона, а Отелло — персонаж безвольный и негероический — уходил за ее рамки, была весьма своеобразной по отношению к господствовавшей ранее традиции, по которой Отелло — истинный протагонист трагедии Шекспира. Поэтому трактовка Т. Чхеидзе, действительно, спорила со сложившимися представлениями об «Отелло».

Характерно, что театроведы, написавшие лучшие, с нашей точки зрения, статьи об этом спектакле, пользовались разными методами. А. Бартошевич анализировал грузинскую постановку в контексте развития всей сценической шекспирианы, определял сложный сплав старого и нового в эстетике спектакля, объясняя этим все противоречия «Отелло» Т. Чхеидзе. С точки зрения критика, новая нестандартная {137} мысль, претворенная прежде всего с помощью актеров, столкнулась в постановке с явными приметами старого «мундира» шекспировского спектакля: «Следы суховатой рассудочности в духе сверхлогизированных театральных концепций прошлого десятилетия, особенно очевидные в зрительном образе спектакля, трудно совместимы со всем существом грузинского “Отелло”»[[294]](#endnote-293). Новизну эстетики спектакля критик справедливо усматривает в психологизации образов (вместо привычной для 70‑х годов политизации, социологизации, брехтовского обличения и т. д.). Она потребовала от актеров иного способа сценического существования, иного варианта взаимодействия всех составные театра с актером в структуре спектакля, иных взаимоотношений сцены со зрительным залом. Поменявшиеся соотношения и создали эффект «тихого» Шекспира.

Вполне естественно, что К. Рудницкий в статье о том же спектакле оттолкнулся от собственного богатого театрального опыта. Отправной точкой для сравнения стал легендарный Отелло в исполнении А. Хоравы. Расширив хронологические рамки, критик умело соединил «связь времен» и этим еще ярче высветил современность сценической версии Т. Чхеидзе.

Автор третьей статьи В. Иванов обнаружил новизну спектакля иным способом. Он подчеркнул, от чего сознательно отказался режиссер и что предложил нового по отношению к эстетике 60 – 70‑х годов. Одно из главных завоеваний грузинской постановки, по мнению автора, — это то, что «возвращение героя на сцену стало возвращением героя прекрасного»[[295]](#endnote-294). Замечание чрезвычайно важно для определения новых слагаемых эстетики шекспировского спектакля: шекспировский герой выходит на сцену не будучи равным тем, кто сидит в зрительном зале (к чему настойчиво призывал нас театр в течение двадцати последних лет), а превосходящий их — как герой величественный, трагический и прекрасный. Причем в этом акте нет ни намека на возвращение к прежним псевдоромантическим традициям, ибо герой О. Мегвинетухуцеси крайне далек от ложного пафоса, от велеречивой декламационности — и при этом он все-таки «поистине прекрасен»[[296]](#endnote-295). Кажется, сбылись мечты М. Туманишвили: «Но я иногда думаю, — писал он, — что романтического театра нам как раз и не хватает. И нам, и нашим зрителям. Только не бутафорского, а настоящего романтического театра, которому, в свою очередь, необходимы превосходные актеры, способные потрясать, обладающие какой-то особенной внутренней всепоглощающей цельностью, особой верой в исключительное, возвышенное и поэтическое»[[297]](#endnote-296). Эти слова словно сказаны о спектакле «Отелло» в постановке Т. Чхеидзе! Опытный практик театра, М. Туманишвили предвидел смену театральной эстетики, которая, правда, не спешит утвердиться в наши дни. Слишком силен на театре (разумеется, как следствие процессов, происходящих в реальной жизни и отраженных, к примеру, средствами массовой информации) пафос отрицания. Романтизм же явно определяется пафосом утверждения, даже если он взят под знаком самой современной эстетики, самых авангардных форм. Именно этим и ценна попытка Т. Чхеидзе, пока не поддержанная дальнейшей {138} практикой современной сценической шекспирианы. Поэтому статья В. Иванова кажется нам наиболее существенной в ряду других. Правда, для критика, похоже, нет никаких изъянов в концепции Т. Чхеидзе, он принимает ее целиком как совершенное творение, оправдывая некую умозрительность постановщика, отмеченную А. Бартошевичем. В этом сказывается некоторая односторонность позиции В. Иванова.

В контексте грузинской театральной культуры восприняли «Отелло» О. Корнева, А. Смелянский, Н. Лордкипанидзе. И если О. Корневу занимают спектакли из репертуара театра им. К. Марджанишвили, которые окружают «Отелло» (таким образом критик объясняет происхождение спектакля)[[298]](#endnote-297); Н. Лордкипанидзе, идя дальше, делает вывод о том, что «Отелло» — «работа для театра программная, ибо задает тон всему остальному»[[299]](#endnote-298); то А. Смелянский следует другой дорогой и определяет своеобразие режиссуры Т. Чхеидзе, сравнивая ее с творчеством Р. Стуруа. «Т. Чхеидзе театральность ценит и вкус ее превосходно чувствует, — замечает критик, обнаруживая здесь сходство эстетики двух очень разных постановщиков, однако тут же оговаривается, — но он боится дать ей чрезмерную волю»[[300]](#endnote-299).

Методология введения спектакля в культурный контекст у каждого критика своя: одни рассматривают постановку в ряду иных произведений того же автора, другие сравнивают с высокими образцами прошедших театральных эпох, третьи сопоставляют с театральным мышлением современных режиссеров, четвертые помещают исследуемый спектакль в контекст жизни того театра, на сцене которого он родился. В совокупности эти позиции дают широкий спектр суждений о спектакле, о его истинной ценности.

Сопоставляя режиссерское искусство Т. Чхеидзе и Р. Стуруа (заметим, это наиболее часто используемый метод при определении слагаемых режиссерского искусства каждого из этих художников), А. Смелянский тогда еще не предполагал, какие споры вызовет новый шекспировский спектакль Р. Стуруа. Правда, его очень долго ждали — режиссер начал репетировать «Короля Лира» еще в 1982 году. Интересно, что именно эту трагедию хотели поставить А. Васильев в Москве, И. Владимиров в Ленинграде, Э. Някрошюс в Вильнюсе. Пока что появился спектакль в Тбилиси.

Тема расплаты за содеянные грехи, мотив конца мира, к которому неуклонно сворачивает человечество, тревога за жизнь без будущего — все это волновало Шекспира почти четыреста лет назад, все это снова обеспокоило театр в 1987 году.

Яркость спектакля, необычайная режиссерская изобретательность Р. Стуруа, выразительность многих актерских работ «спровоцировали» критиков на обилие описаний в рецензиях. Они с видимым удовольствием подробно и внимательно описывали сцену за сценой, эпизод за эпизодом, боясь оставить без внимания даже самую скромную деталь. С максимальной полнотой восстанавливает все слагаемые постановки Н. Казьмина в объемной статье в журнале «Театр»[[301]](#endnote-300). Будущим историкам театра не придется в данном случае {139} ломать голову из-за того, что в памяти не осталось плоти спектакля, его фактуры, всех его неповторимых художественных аргументов.

Иногда авторы статей находили происходящему на сцене художественный словесный эквивалент: «Перламутровым вампиром, ядовитым насекомым скользит по смертоносному пути Регана — Дареджан Харшиладзе. Мерцают холодные камни на холеной коже. Ломкая невесомость и роскошная тяжесть тканей причудливо обвивают ее призрачное тело, бьющееся в неутомимой дрожи. Звериной нежитью на виселичной перекладке, ненасытной химерой сторожит она вход в свои владения», — так описывают одну из героинь спектакля М. Воландина и В. Иванов[[302]](#endnote-301).

Эта статья — одна из тех, в которых не просто восторгаются совершенным, с точки зрения авторов, творением художника, но и определяют вклад режиссера в развитие новых театральных идей. По мнению критиков, Р. Стуруа выходит из замкнутого круга идей 60 – 70‑х годов, споря с ними по нескольким вопросам. Идее круговорота зла, прочно вошедшей во все сценические версии трагедий Шекспира, Стуруа противопоставляет мысль иную: «Колесо насилия рухнуло, увлекая за собой все живое. … Перспектива страшного суда предполагает и возможность спасения»[[303]](#endnote-302).

Большинство рецензентов восприняли финал по-другому: «Никаких иллюзий этот спектакль не оставляет. Гибнет все и вся»[[304]](#endnote-303), и мы склонны согласиться скорее с ними, ибо стремление М. Воландиной и В. Иванова «вывести» спектакль Р. Стуруа из известных рамок модели шекспировского спектакля порой игнорирует переходность, эклектичность периода 80‑х годов, неустойчивость его эстетических структур, особенно если принять во внимание верность Р. Стуруа избранному пути в искусстве.

Не менее спорным оказался вопрос о корнях этой постановки, о ее эстетических истоках. Для Т. Шах-Азизовой очевидно, что эта версия «Лира» — «снова Шекспир эпохи Брехта, закономерный для сегодняшнего художника путь»[[305]](#endnote-304). А. Караулов на страницах «Недели» выводит спектакль за рамки брехтовской традиции, обнаруживая, что «Стуруа сознательно смешивает в своем спектакле разные актерские стили, стремится к тому, чтобы актеры говорили разным слогом. В “Ричарде III” этого не было»[[306]](#endnote-305).

Еще решительнее отделяют эстетику этого спектакля от брехтовской авторы статьи в «Театральной жизни»: «Начав с брехтовской демифологизации политической власти, Стуруа приходит к мифологизирующей сюжетике в духе Маркеса»[[307]](#endnote-306). И на другом полюсе — мысль о том, что «Брехтом Шекспира побивают»[[308]](#endnote-307). Как видим, спектакль Р. Стуруа был воспринят неоднозначно. В этом споре — отражение того переходного состояния, в котором находится сегодня и искусство театра им. Ш. Руставели. В попытке связать спектакль с брехтовской традицией или, напротив, отделить одно от другого очевидно желание нащупать новые эстетические параметры шекспировского спектакля, хотя иногда здесь ощутима попытка «поторопить» театральный процесс, чтобы поскорее увидеть реальные художественные результаты. И пока новая модель шекспировского спектакля {140} как эстетический феномен не обретет зримых и четких очертаний (а для этого нужны, как известно, годы), споры такого рода неминуемы.

Хотя практически все авторы статей о грузинском «Лире» отталкиваются в анализе от брехтовских традиций (или же отказа от них), они судят о спектакле по законам «театра Стуруа» как явления давно сложившегося и имеющего право на существование. Когда же анализ исходит из иных, прямо противоположных позиций, многие из аргументов рецензента вызывают сомнение. Пример тому — статья И. Павловой под названием «Театр теней короля Лира». Автор упрекает создателей спектакля в том, что почти все образы постановки психологически не оправданны. К примеру, Лир этого спектакля не мог не знать, не предвидеть многих поворотов событий, посему поведение его — явно недостоверно. И постановка оказывается набором не связанных друг с другом изобретательных эпизодов, по поводу чего И. Павлова сокрушенно вопрошает: «Куда же идет, куда несется этот досконально наперед спланированный спектакль, что означает весь этот театр в театре?»[[309]](#endnote-308)

Разумеется, любой автор вправе как принимать, так и не принимать то или иное произведение искусства. Однако судить его по чужеродным законам, думается, дело неперспективное. После статьи И. Павловой совершенно непонятно, чем же этот спектакль привлек и зрителей, и критиков. Предполагая спорность рецензии Павловой, газета «Смена» предложила и другое, альтернативное мнение с иным подходом к работе Р. Стуруа[[310]](#endnote-309), предоставив читателям выбирать одну из двух точек зрения.

Характерно, что грузинский «Король Лир» вызвал к жизни немало театроведческих статей, выполненных в классическом жанре рецензии. По-разному подходя, как мы убедились, к проблеме эстетических корней этой постановки, по-разному определяя ее звучание в контексте современного театра, авторы статей, помимо остальных задач, самой главной ощущали перед собой задачу запечатлеть этот спектакль, сохранив его для истории театра. Целые страницы, великолепные с точки зрения и точности видения театра, и стилистики, и образного мышления, воссоздают «Короля Лира» Р. Стуруа, описывают его.

Любопытно, что так называемая описательная рецензия (иногда это сочетание слов употребляется с оттенком пренебрежения), восстанавливающая облик спектакля, вытеснялась иными жанрами — проблемной статьей, эссе, портретом, интервью, «круглым столом» и проч. Разумеется, это явление неслучайное, возникшее не по прихоти ведущих журналистов. Как правило, оно связано с резкой активизацией всей нашей прессы в целом, интересом к публицистическим жанрам, к проблемам спорным, острым, порой скандальным — с одной стороны, и отсутствием спектаклей-событий, которые заслуживали бы такого бережного и внимательного к себе отношения, — с другой. (Еще одним аргументом в пользу этой мысли является целый поток статей, посвященных спектаклю «Мудрец» Московского театра им. Ленинского Комсомола. Почти все без исключения {141} авторы подробно описывали эту постановку, боясь упустить любую ее деталь.)

80‑е годы отличаются значительным жанровым спектром театроведческой литературы. Один из сюжетов сценической шекспирианы вывел на страницы газет и журналов прочно забытый, но увлекательнейший жанр театрального фельетона. Бурю, которая разразилась в печати после выхода на сцену спектакля «Гамлет» в Московском театре им. Ленинского Комсомола (1986), трудно сравнить с какой-либо реакцией на театральные события последних лет. Более спорного — программно спорного — шекспировского спектакля не было уже давно…

Несмотря на многочисленные дискуссии, которые велись в 70 – 80‑х годах на страницах журнала «Театр», «Литературной газеты» и «Советской культуры», несмотря на фундаментальные статьи и исследования о проблемах интерпретации, появившиеся в последнее время[[311]](#endnote-310), вопрос звучит все в той же формулировке, что и раньше: имел ли право режиссер на подобную трактовку бессмертной трагедии Шекспира?

События в прессе развивались драматично. После спокойной, обстоятельной статьи Ю. Рыбакова[[312]](#endnote-311) была опубликована резкая отповедь Н. Крымовой[[313]](#endnote-312). Спустя несколько месяцев появляется убийственно ироничная статья А. Аникста с красноречивым заголовком «Вратарь из Эльсинора»[[314]](#endnote-313), тогда же один за другим выходят фельетоны А. Минкина[[315]](#endnote-314) (по необъяснимым причинам автор, опубликовав статью в одном журнале, почти в том же виде перепечатал ее в другом). Более уравновешенными выглядели статьи А. Бартошевича[[316]](#endnote-315) и А. Смелянского[[317]](#endnote-316). Спустя полгода журнал «Театр» подвел своеобразный итог состоявшейся полемике: слово было предоставлено режиссеру спектакля Г. Панфилову[[318]](#endnote-317) и его коллеге по профессиональному цеху Э. Митницкому[[319]](#endnote-318), попытавшемуся выступить в роли третейского судьи между режиссером и критиками.

Итак, что же инкриминировалось (мы неслучайно используем этот термин, ибо тон некоторых статей был воистину прокурорским, обвиняющим) московскому «Гамлету»? Прежде всего, слишком примитивная, с точки зрения критиков, адаптация трагедии Шекспира. «Оценим идею Панфилова, — иронизировал А. Аникст, — он изобретательно справился с задачей превратить мрачную философскую трагедию в бравурную драму придворной интриги, лишенную никому не нужных, излишне сложных раздумий о жизни и тем более — о смерти»[[320]](#endnote-319).

Правда, известный шекспировед ни на минуту не усомнился в том, что «Гамлет», действительно, «мрачная философская трагедия», и по-иному воспринимать ее нельзя. В нашу задачу не входит спор с позицией А. Аникста, хотя он и возможен. Дело в другом: такая уверенная, убежденная интонация критиков и рождает нередко конфликты с создателями спектаклей. Недаром Г. Панфилов впоследствии ответит: «Многие из критиков любую постановку примеряют к своей априорной концепции»[[321]](#endnote-320).

{142} Но при этом природа столь мрачной иронии спокойного, как правило, А. Аникста все же имела некоторые основания.

То, что постановщик слишком последовательно, детально, а иногда и утилитарно попытался разгадать одновременно почти все загадки трагедии, отчасти лишило постановку шекспировской глубины и присущей ей таинственности. Еще резче высказалась об этом Н. Крымова: «При всех внешних переменах, музыке, обилии дыма и шумов весь ход спектакля — это иллюстрация грубого, низменного через низменное»[[322]](#endnote-321).

Гораздо более радикальным в суждениях и оценках оказался А. Минкин, посвятивший свою объемную статью «… Не быть?!» шекспировским постановкам последних лет. Статья А. Минкина — фельетон, местами ироничный, остроумный, местами намеренно оскорбительный и развязный по тону (к примеру: «Панфилову наезженная колея “Гамлет против Миропорядка” была, видимо, не по нутру», «Много ума было вложено в титаническую борьбу с Шекспиром… Нет, простите… Много ума было вложено в борьбу с титаном Шекспиром», «Гамлет — злодей? — ладно»[[323]](#endnote-322) и т. д.), местами фактически неточный (восхищаясь спектаклем «Гамлет» Московского Театра драмы на Таганке, автор статьи упрекнул Г. Панфилова в том, что тот совместил два разных перевода. Однако общеизвестен факт, что как раз Ю. Любимов комбинировал переводы, а Г. Панфилов использовал только перевод М. Лозинского. На эту грубую ошибку указал критику не кто иной, как сам режиссер спектакля[[324]](#endnote-323)).

Минкин смело приклеивает ярлыки, называя Гертруду в исполнении И. Чуриковой «убийцей»[[325]](#endnote-324), Гамлета — О. Янковского — «фашистом»[[326]](#endnote-325) и т. д., не приводя при этом аргументов.

Разумеется, мы отвыкли от законов фельетонного жанра, от его намеренной остроты, скандальности, в конце концов. Особенно в контексте шекспировских статей. Вполне возможно, что отрицательная реакция на статью А Минкина спровоцирована отчасти именно этим обстоятельством. Однако есть и другое. Именно с середины 80‑х годов часть критиков, охотно восприняв клич писать правдиво, невзирая на авторитеты, сбилась на довольно вульгарный тон.

Когда речь идет о такой тонкой и сложной материи, как искусстве, фельетонист должен быть вдвойне ответствен за каждую строчку своей статьи, не боясь упреков в непрофессионализме.

Впрочем, в последнее время появилось уже достаточное количество театральных фельетонов, не нуждающихся в особой оговорке. Среди материалов по шекспировским спектаклям последних лет фельетон А. Минкина — пока единственный, поэтому он и воспринимается обостренно.

Многие аргументы авторов статей, не принимающих концепцию Г. Панфилова, можно счесть убедительными. Но никто из них не ответил на чрезвычайно важный, с нашей точки зрения, вопрос: с чем связана необычайная зрительская популярность этой постановки? Почему критика так резко разошлась в оценках с основной массой людей, посетивших спектакль? Собственно, почти никто этим вопросом {143} и не задавался, как будто связь «театр — зритель» исключалась из анализа спектакля напрочь. Ответ на этот вопрос дал один из первых и наиболее благожелательных рецензентов «Гамлета» Ю. Рыбаков. Он отметил два существенных обстоятельства: во-первых, обилие режиссерских находок, которое так раздражало многих критиков, рецензент воспринял как проявление «высокой и сильной театральности, подзабытой в нашем театре». Во-вторых, автор статьи предложил диалектический взгляд на проблему качества постановки: «Этот временами корявый спектакль несет в себе сильную мысль, от которой хочется отмахнуться, не хочется ее в себя впускать, столь она страшна в своей наглядности и убедительности. Один грех тянет другой, одно преступление влечет другое, одна неправда — вторую, третью…»[[327]](#endnote-326) Очевидно, именно в «высокой и сильной театральности» нуждается современный зритель. Можно по-разному к этому относиться, отыскивая корни явления во влиянии массовой культуры на сознание современного человека или в реакции на серию неких «усредненных» спектаклей, в которых как будто всех театральных средств понемножку, а в результате спектакли похожи один на другой как близнецы, но игнорировать явление нельзя. И в этом основная масса критиков-профессионалов оказалась односторонней в своих суждениях.

Развил и углубил диалектический взгляд на природу панфиловского «Гамлета» А. Бартошевич. Подробно, точно и образно описав ключевые сцены постановки, справедливо указав на кинематографическую основу мышления режиссера, раскрыв сложную партитуру взаимодействия сценических деталей, уловив центральный замысел («драма поколения, изменившего себе и своему детству») и признав в режиссуре «Гамлета» «витальную силу», «волевую энергию», автор статьи убедительно объяснил, чем обделен, с его точки зрения, спектакль Театра им. Ленинского Комсомола. «В панфиловском “Гамлете” умозрительная фантазия справляет свой холодный праздник, буйный пир на трезвую голову», — делал вывод критик[[328]](#endnote-327). И чревато это утратой человеческой боли, сопереживания.

По-своему ответил на этот вопрос А. Смелянский, уделив в обзоре сезона значительное место анализу панфиловского «Гамлета». Он, верный своим методам, ввел этот спектакль в культурный контекст второй половины 80‑х годов, сравнил его с московскими премьерами того же времени и сделал своеобразное открытие: «Дух переживаемого момента проник в эти постановки до такой общей степени, что на обсуждении “Гамлета” кто-то назвал ленкомовское зрелище “Спортивными сценами 1601 года”»[[329]](#endnote-328). Критик не оценивает спектакль, определяя его эстетическую ценность и идейную содержательность, но пытается ответить на главный для себя вопрос: почему появилась именно такая версия «Гамлета», что она выразила и какие болевые точки современности раскрыла. Некая стертость, непроявленность Гамлета — О. Янковского — это концепция, а не режиссерский просчет, как сочло большинство критиков, ибо этот Гамлет «всей своей плотью и кровью помечен знаком определенной эпохи, которую мы пережили», «это Гамлет от застоя»[[330]](#endnote-329).

{144} Такая критическая буря отчасти объясняется и тем, что «Гамлет» — пьеса особая в истории русского и советского театра. Ее герой «в разные исторические мгновения является в новом облике, чтобы передать тревоги своей эпохи, выразить сомнения в прежних верованиях, сломать окостеневшие нормы и догмы, заново выяснить отношения с веком», — писала Т. Бачелис[[331]](#endnote-330). Именно в 80‑е годы мотив Гамлета и гамлетизма в русской культуре получил особый резонанс. С новой силой возникла тема Гамлета — В. Высоцкого. Это не случайно, ибо безвременье 80‑х породило тоску по тому сценическому Гамлету, современность и глубина которого открывали целую театральную эпоху. Тоска по истинному герою, который приходит соединить «связь времен», естественна, потому что ни один сценический герой 80‑х на это способен уже не был.

К теме Гамлета — В. Высоцкого неоднократно возвращалась Т. Бачелис — и в книге «Шекспир и Крэг»[[332]](#endnote-331), где исследователь связывала традиции Крэга с практикой Ю. Любимова, и в статье «Гамлет — Высоцкий»[[333]](#endnote-332), и в обобщающей работе «Образ Гамлета в искусстве XX века», в которой Высоцкий назван, «быть может, лучшим Гамлетом русской сцены»[[334]](#endnote-333).

К Гамлету — М. Чехову обращается В. Иванов в своей статье «МХАТ Второй в работе над “Гамлетом”. Гамлет — Михаил Чехов»[[335]](#endnote-334).

Не случайно и А. Смелянский, определяя истоки толкования Гамлета О. Янковским, обращается к опыту советского театра, и в поле его зрения попадают М. Чехов, А. Горюнов, М. Козаков, в разные годы выходившие на советскую сцену в роли Принца Датского, которых нимало не напоминает Гамлет, созданный О. Янковским. Видя в режиссере выразителя идей своего времени, Смелянский отводит от него обвинения в намеренном преодолении Шекспира, в борьбе с ним[[336]](#endnote-335).

Полемика вокруг «Гамлета» Московского театра им. Ленинского Комсомола достигла апогея, когда в печати выступил Г. Панфилов. Он не только попытался прояснить свою художественную позицию, но и вступил в яростный спор со своими оппонентами — А. Аникстом, Н. Крымовой, А. Бартошевичем, А. Минкиным. Случай, прямо скажем, нечастый. Создатели спектаклей редко публично защищают свои творения — это как бы не входит в известные правила игры: режиссеры ставят, а критики — пишут… Отвечая всем рецензентам вместе и многим персонально, Г. Панфилов дал почувствовать, что он по-прежнему стоит на своих позициях и что они в корне отличны от воззрений большинства критиков. Нам не кажется продуктивным спор режиссера со своими оппонентами с помощью печатного слова; аргумент режиссера — это прежде всего спектакль, тем более что Г. Панфилов никогда не претендовал на роль теоретика в области искусства театра. Поэтому запальчивый ответ режиссера по сути дела мало что прояснил[[337]](#endnote-336).

Своеобразным судьей выступил на страницах журнала «Театр» режиссер Э. Митницкий. Не пытаясь примирить две полярные позиции (ибо это, действительно, невозможно!), он считает: «Итак, существует факт художественной реальности — спектакль Панфилова {145} и не менее реальная, не менее художественная по системе доказательств критическая мысль, которой никак не откажешь ни в таланте, ни в знаниях, ни в раскрепощенности пера. Парадокс в том, что две параллельные стихии обречены на несоприкасаемость. В данном конфликте нет альтернативы. Нам остается найти себя в правоте индивидуальных, личностных, а значит — очень субъективных и, конечно же, тенденциозных толкований, полярность которых и есть эстетический perpetuum mobile!»[[338]](#endnote-337)

Ведь именно живая, профессиональная полемика критиков с создателями театрального искусства и составляет залог развития двух взаимозависимых субстанций — театра и критики.

Итак, страница жизни еще одного десятилетия советской сценической шекспирианы закрыта. Очевидно, что альтернативная модель шекспировского спектакля в течение этого срока не выработалась, ибо переходное время, царящее в театре 80‑х, рождает эстетическую эклектику. Очевидно и то, что поиски ведутся в кругу вечных шекспировских сюжетов.

Исследуя театроведческую литературу, посвященную сценической шекспириане, можно прийти к выводу о том, что она теснейшим образом связана с театральным процессом и по-своему отражает его противоречия. Выдвинув на первый план тему Гамлета, восстанавливающего «связь времен» в годину безвременья, театральная критическая мысль сомкнулась с духовными поисками десятилетия. Многократно проанализированный образ Шекспира в связи с актерскими созданиями выразил тоску нашего времени по идеалу.

Определив эклектичность эстетики советской театральной шекспирианы 80‑х годов, театроведение порой невольно стремилось ускорить ход театрального процесса, требуя более внятных результатов на пути создания новой модели шекспировского спектакля. Слишком затянувшийся театральный кризис во многом объясняет нетерпение критиков.

Театроведческая литература этого периода обнаружила редкое для 80‑х годов пристрастие к «описательной» рецензии, оставив потомкам неоценимые приметы театра нашего времени. Стремясь к воссозданию облика спектакля, критики пользовались изысканным языком, подбирая точный словесный эквивалент во имя сохранения той атмосферы, которая насыщала спектакль. Наверное, концептуальное начало отступало здесь на второй план, отражая ситуацию в сценической шекспириане, постепенно отказывающейся от режиссерского сверхконцептуализма.

Границы жанров театральной критической шекспирианы расширились до фельетона, который своеобразно подытожил определенную исчерпанность театральных идей в беспощадно острой манере. Фельетон опрокинул бытовавшие представления о нормах допустимости отрицания шекспировского спектакля, отражая крайнюю точку зрения на произведение искусства.

Один из важных аспектов сегодняшней культуры выпал из сферы интересов театроведения, занимающегося шекспировскими постановками: взаимодействие театра со зрителем, модель «спектакль — {146} зритель». Резкие оценки критиков часто шли вразрез с ростом популярности того или иного спектакля, и феномен его популярности оставался неразгаданным. В этом смысле театроведение отдалилось от смежных наук (в частности, социологии, психологии, истории и практики массовой культуры), рассматривая спектакль исключительно в контексте театральной культуры.

В связи с этим хотелось бы выразить уверенность, что современный критик — это не просто более или менее талантливый выразитель сценической идеи, а художник и ученый в одном лице.

### Примечания

## **{****148}** Т. Д. ИсмагуловаБулгаков на сцене и в театральной критике 1980‑х годов(«Собачье сердце», «Зойкина квартира»)

Отношения Михаила Афанасьевича Булгакова с театром и соответственно с театральной критикой по времени четко распадаются на периоды.

Двадцатые — тридцатые годы: постановки во МХАТе («Дни Турбиных», «Мольер»), «Багровый остров» в Камерном, «Зойкина квартира» у вахтанговцев. Для этого периода характерно практически полное единодушие критики в неприятии театра Булгакова.

Конец пятидесятых — шестидесятые годы. После долгого перерыва, очень робко и сложно пьесы драматурга появляются на сценах, с трудом получая на то дозволение. Отчетливо видна ориентировка на мхатовские постановки. Из ранее не ставившихся пробился «Бег», взломав дверь, очевидно, положительным откликом М. Горького, уже классика, да по внешней безобидности «Иван Васильевич». Мелькнул почти незаметно «Полоумный Журден» Мольера — Булгакова в Красноярском ТЮЗе.

Театральная критика, отзывавшаяся на эти спектакли, только нащупывала специфику булгаковского театра. Более всего сильна тенденция (даже в прекрасной обобщающей статье К. Рудницкого «Булгаков» она прослеживается[[339]](#endnote-338)) просто утвердить право на существование Театра Булгакова. Он хороший драматург, он не хотел оправдывать белых, он видел обреченность белого движения и прочая и прочая.

Показателем взгляда на творчество Булгакова лиц, определяющих тогда ценность нашей культуры и отдельных ее представителей, может служить успешно защищенная в те годы при Московском институте культуры кандидатская диссертация, скромно названная автором «Драматургия М. А. Булгакова»[[340]](#endnote-339). Тему как бы закрыли.

В семидесятые годы, при том что количество спектаклей множится, творческих удач среди них чрезвычайно мало. Постановки на «белогвардейскую» {149} тематику («Бег», «Дни Турбиных») ничего принципиально нового в общую трактовку не внесли. Та же ориентация (на МХАТ), та же извиняющаяся интонация в критике. Открытия прежде всего связаны с темой «художник и власть», необычайно важной во время удушающего «застоя». Среди них можно назвать «Мольера» А. Эфроса в Москве и С. Юрского в Ленинграде, «Мастера и Маргариту» Ю. Любимова.

Восьмидесятые годы открывают новый этап булгаковедения. После публикации всех основных произведений писателя начинается полноценное освоение булгаковского театра. Режиссер свободно выбирает тему, впервые необходимость появления спектакля начинает диктоваться не возможностью, а выбором, рожденным проблемами времени, и само появление спектакля в той или иной мере объясняет эти проблемы. И, как при социологическом опросе, из статистических данных проявляется тенденция, давшая два театральных «бума».

Первый — связан с «Собачьим сердцем». В Москве инсценировки повести М. Булгакова практически одновременно поставили Московский ТЮЗ (реж. Г. Яновская) и Московский драматический театр им. К. С. Станиславского (реж. А. Товстоногов) (1987), а в Ленинграде Театр драмы и комедии на Литейном (реж. А. Сагальчик) и Театр им. Ленсовета (реж. А. Морозов) (1988).

Следует отметить, что спектакли по «Собачьему сердцу», равно как и последовавший за ним через год второй «бум» — «букет» «Зойкиных квартир», ставились по произведениям, не разработанным литературоведчески. Отсюда значительный диапазон режиссерских и критических трактовок.

В статье невозможно сказать о каждом спектакле отдельно и подробно. Ее задача — проследить общие тенденции недавних постановок, а также освещения проблематики этих спектаклей в театральной критике.

Сегодня мы отчетливо начинаем сознавать, что подошли к кризису, развилке, революционной ситуации, во многом повторяющей ту знаменитую, 1917 года, из школьных учебников. Отражая реальное соотношение сил и мнений в действительности, сформировалось два критических направления, создавших за много лет ожесточенной полемики свои модели осмысления истории.

Одно, представленное в 60‑е годы «Новым миром», объединившее сейчас ряд других изданий, всем нам хорошо известно.

Второе представляют сегодня «Наш современник», «Молодая гвардия» и пр.

Модель первого направления — аналитическая. Явление рассматривается во всех реальных, исторически обусловленных противоречиях, в том числе и творчество отдельного писателя.

Модель второго — предельно детерминирована. Рассматривая, например, историю русского (и советского) театра, равно как и любую область культуры, истории, литературы, критик второго направления считает, что традиционные, «исконно» лежащие в основе {150} свойства русской национальной нравственности, которые Великая Русь сохраняла вплоть до начала XX века, целеустремленно уничтожались враждебными силами. Лучшие высоконравственные, патриотические традиции русского театра, вышедшего, как известно, не из «скоморошьих» игрищ, а исключительно из церковного благолепствования и «школьных» спектаклей, грубо искажались космополитом В. Э. Мейерхольдом с помощью балагана, которым он разрушал реалистическое направление театра К. С. Станиславского.

Но и в 50‑х, 60‑х, 70‑х годах картина ничуть не лучше. Последователи Мейерхольда последовательно искореняют традиции театра великого реалиста, истребляют профессионализм, насаждая кустарщину и халтуру. И все это планируется, направляется вражеской рукой, которая сейчас того и гляди одержит победу, если истинно нравственные и патриотические русские люди не встанут грудью на защиту, объединившись, вероятно, в общество «Память»… или «Отечество».

Творчество же писателя рассматривается исключительно в категориях «наш — не наш».

Примером может служить статья А. Кубаревой «Михаил Булгаков и его критики», где рассказывается, как писатель, квалифицированный, кстати, как «наш», подвергался ожесточенной травле рапповцев с подозрительными фамилиями, во главе которых стоял Троцкий, оказывается, выведенный Булгаковым под именем Шполянского, за что темные силы мстят писателю до конца[[341]](#endnote-340). (Примечательно, что защитниками Булгакова в этой ситуации оказываются И. Сталин с «группой» писателя Федора Панферова.) Другой критик того же направления, М. Любомудров, усматривает враждебные замыслы уже в современных театрах, поставивших «Собачье сердце» по М. Булгакову: «Не только в классике, но и в постановках современной драматургии заметно усиление русофобских тенденций. С каким злорадным урчанием набросились театры на повесть М. Булгакова “Собачье сердце”. По три-четыре постановки в Москве, Ленинграде, многочисленные спектакли в провинции. Нет, не профессор-экспериментатор Преображенский, не Борменталь и не Швондер интересовали инсценировщиков и режиссеров. Их интересовал прежде всего Шариков — тупой, злобный, звероподобный субъект, которого пытались представить как универсальную ипостась русской души»[[342]](#endnote-341).

Не стану опровергать эту концепцию в силу ее аксиоматической нелепости, но одно в данном пассаже справедливо.

Подводя итоги четырех столичных спектаклей по «Собачьему сердцу», можно сказать, что из двух центральных персонажей успех почти неизменно выпадал на долю Шарикова. Преображенский же в лучшем случае не выделялся (как в Московском ТЮЗе) из неплохого актерского ансамбля. Исключение, пожалуй, работа Игоря Владимирова в Театре им. Ленсовета. Но, будучи самым ярким из коллег Преображенских, артист не оригинален в собственном актерском движении.

{151} Объясняется это несколькими причинами. Прежде всего невероятной актуальностью проблемы Шарикова сегодня: в этом единодушны почти все рецензенты.

«Причуды» Шарикова достигают масштабов хорошо всем известных, и, может быть, поэтому он выглядит на сцене куда достовернее своих «оппонентов»[[343]](#endnote-342).

«Шариков благополучно дожил до наших дней, женился, расплодился, и… многочисленные Шариковы в хорошо пошитых костюмах, при галстуках, с дипломатами и аттестатами (они вальяжно восседают в ведомственных кабинетах, ничего не решая и не разрешая) — все это его неистребимое потомство»[[344]](#endnote-343).

«Время… делает все новые оттиски с булгаковского… Шарикова… каков тираж сих героев сегодня, точно не знает никто»[[345]](#endnote-344).

«В реальности Шариковы живы в каждом из нас»[[346]](#endnote-345).

Ряд цитат можно продолжать.

Зато Преображенские вымирали как мамонты в условиях развивающегося социализма: пропадали в тюрьмах, этапировались в лагеря, уезжали за границу. Если привычки и ухватки Шарикова всем до тошноты знакомы, то манеры Преображенского надо изучать.

Вероятно, потому же Шариков трактован на всех советских сценах с небывалой злостью. Это стало особенно явно после короткого послефестивального проката в Ленинграде итало-западногерманского фильма «Собачье сердце» (реж. А. Латтуада, 1976) с симпатичным, кругленьким от макарон Шариковым. У героя разыгрывался роман с Зиночкой. Он страдал, пытаясь найти свое место в мире. Похоже, что итальянские люмпены сумели насолить своему народу много меньше наших.

По той же причине «актуальности» Шарикова сегодня советские театральные режиссеры пропустили тему самосознания гомункулуса, бывшую трагической с самого возникновения ее во «Франкенштейне» Мэри Шелли. Только в телефильме «Собачье сердце» (1988) режиссер В. Бортко подарил герою крупный план, когда Шариков — В. Толоконников ночью, со свечой, зажатой в кулаке, долго вглядывался в зеркало, пытаясь понять себя. Но тема не получила в фильме дальнейшего развития, да и повесть, нужно признать, материала для этого не давала.

В спектаклях так или иначе звучит тема вины Преображенского. Пытаясь доискаться причины ее появления, критики, как мне кажется, совершают ошибку, смешивая чисто событийный и художественный ряды булгаковского произведения.

Вину профессора они усматривают в том, что, удерживая Борменталя от решения «накормить Шарикова мышьяком», он сам превращает Шарикова обратно в Шарика, совершая «убийство, да, да, убийство, что ни говори, так толкуют эту тему в спектакле (режиссера Г. Яновской. — *Т. И*.). Они душат Шарикова быстро, страшно, по-животному, забыв, кажется, все свои просветительские теории и принципы»[[347]](#endnote-346).

Отсюда и мрачные финалы практически всех спектаклей. В Московском ТЮЗе черный снег засыпает профессора и собаку, {152} напоминающих группу тоскующего Пилата со своим Бангой.

Неподвижно замирает в кресле И. Владимиров, дав повод для самых мрачных толкований судьбы своего героя.

Не лучше обстоит дело и в финале остальных постановок.

Так происходит ли «убийство» в повести?

Начнем с того, что тональность финала у Булгакова совсем иная. Профессор священнодействует в своем кабинете, распевая любимые, мелодии из «Аиды», а пес, растянувшись на мягком ковре, размышляет, как ему повезло.

Все вернулось на круги своя.

«Убивая» Клима Чугункина, случайно вызванного им из небытия, Преображенский воскрешает загубленного предыдущим опытом Шарика — это почему-то во внимание не принимается. А в ткани повести пес обладает живым человеческим сознанием и, кроме того, яркой, симпатичной индивидуальностью. Поэтому угрызений совести произведенная операция у профессора вызывать не может, а колебания, с которыми он разглядывал склянку с гипофизом Шарика, объясняются скорее всего сомнениями в успехе самой вторичной операции.

Т. е. мрачного финала нет, есть отчетливый хэппи энд.

Теперь о «художественном смысле» самого опыта.

В одной из статей критик настаивает на том, что «хирургической воздействие предстает в театре открытым аналогом социальных перемен»[[348]](#endnote-347). Это в различных вариантах проскальзывает в большинстве рецензий.

Но чтобы до конца осмыслить «аналогию», стоит вспомнить одного из литературных учителей Булгакова.

Много говорилось о влиянии на него Гоголя, вспоминали и Льва Толстого. Но представляется знаменательным, что в «Мастере и Маргарите» на неуверенную реплику «гражданки в белых носочках»: «Достоевский умер», кот Бегемот запальчиво восклицает: «Протестую! Достоевский бессмертен!»[[349]](#endnote-348)

Впрочем, о богоносных мужичках господина Достоевского в связи с происходящей за окнами турбинского дома социальной революцией рассуждал еще Мышлаевский в «Белой гвардии».

В «Преступлении и наказании» герой социальным экспериментом «восстанавливал» справедливость через насилие. И начинала действовать логика революционной идеи. Стоило ему «поднять топор», как вместе с «виновной кровью» — «социального врага, эксплуататора», ростовщицы — пролилась и невинная — Лизаветы. А дальше пошло перерождение самого героя.

В «Бесах» — «отцах и детях» по Достоевскому — родной отец преступника Петра Верховенского — Степан Трофимович Верховенский, прототипом которого был Тимофей Грановский. Тут же Кармазинов — Иван Тургенев.

За преступления «детей» 60‑х годов XIX века отвечают «отцы» 40‑х.

Преображенский не любит пролетариев, ругает новые порядки и вообще ярый враг социальной революции. Но как ученый он совершает такое же насилие над природой, как революция над историей. {153} Он изменяет «великой эволюции». Он в самом деле «отец» Шарикова. Он долго сносит наглость своего подопечного, а взрывается от безобидного обращения: «Что-то вы меня, папаша, больно утесняете». — «Кто это тут вам папаша?..» (Вспомним реакцию Раскольникова на слова его «двойника» Свидригайлова: «А ведь мы с вами одного поля ягоды!») Он в самом деле отвечает за последствия.

Постановщик спектакля Московского ТЮЗа Г. Яновская добавляет замечательный штрих: ставит на полку в квартире Преображенского бюстик Наполеона. Герой подозревается в гордыне. Вспомним, что в средневековье одним из самых страшных обвинений в ереси считалась попытка создать гомункулуса — сравняться с самим Творцом.

Двойная мотивировка преступления Раскольникова: хотел справедливости, но и Наполеоном стать хотел. Опыт Преображенского, кроме научного интереса, имеет идеологическую подкладку.

Здесь, а не в мнимом убийстве заключена вина героя.

Это не до конца додумано театром и критикой, хотя открывает любопытный аспект, в том числе и театральной эстетики Булгакова. То, что вину за революцию Булгаков возлагал и на русский народ, и на русскую интеллигенцию, — ответ тем, кто сейчас полагает нашу революцию и все, что из нее проистекло, «подброшенными» извне. Главное — найти виновных за рубежом или перечислить «сомнительные» фамилии сталинских приспешников. Теперь объяснимым становится поразившее критиков выступление на обсуждении спектакля Г. Яновской сторонников «Памяти», объявивших постановку инспирированной «рукой ЦРУ»[[350]](#endnote-349). Русский писатель и радетель за русский народ, Михаил Булгаков старательно противопоставляется ими злодеям-космополитам, в то время как он не снимал вины и с самого себя. Нужно помнить, что нет героя Булгакова без авторской иронии, но почти нет и персонажа, лишенного чувства авторской сопричастности. У Булгакова нет деления на «они» и «мы». Суть булгаковского театра «обретает высокий смысл… когда “они” и есть “мы”»[[351]](#endnote-350).

В повести, законченной к концу 1925 года, Булгаков как будто говорит: опомнитесь, еще не поздно вернуть все обратно. (Правда, трагическую развязку, как в «Роковых яйцах», он тоже допускал.)

Мы все знаем, чем кончился опыт Преображенского. Полной и окончательной победой Шарикова в одной отдельно взятой стране. Вероятно, поэтому апокалиптическим привкусом отдают постановки.

В спектакле Яновской сцену покрывает «черный снег» из «Театрального романа», по образной силе сопоставимый разве что с «черным солнцем» «Тихого Дона», публиковавшегося в те же годы, а нам живо напоминающий радиоактивный пепел чернобыльской трагедии.

Очевидно, что конфликт Преображенского и Борменталя с Шариковым и Швондером получил своеобразное отражение и в театральной критике. «Шариковы не могли согласиться с подобным пасквилем на них самих», — проницательно заметил Вик. Ерофеев[[352]](#endnote-351).

Критики направления «Нашего современника» избегают конкретного разговора. К примеру, в цитированном пассаже М. Любомудров, {154} обвинив театры в попытке представить в «звероподобном Шарикове» «универсальную ипостась русской души», ни словом не обмолвился, каковы же были намерения автора и кого он сам хотел изобразить в лице героя. Но тем не менее рецензия на спектакль Московского ТЮЗа критика, явно близкого по взглядам корреспондентам «Нашего современника», появилась вскоре после премьеры.

Целью театра А. Плавинский провозгласил возвеличивание всеми средствами «не брезгующего подпольными абортами» профессора, живущего в «роскошествующем благополучии» (причем, когда не хватает текста «Собачьего сердца», берутся эпизоды из повести «Роковые яйца»). Но в главном положении статья отражает уже знакомую нам точку зрения: оказывается, Булгаков писал повесть о некоем исключении — «дегенерате» Шарикове; театр же хотел выдать этот уникальный случай за типический и «приписывал Булгакову исторический пессимизм, прикрывая его именем собственные домыслы»[[353]](#endnote-352).

Даже если отбросить шарико-швондерское направление quia absurdum, к сожалению, приходится отметить, что акценты и булгаковского спектакля и его осмысления в критике противоположного направления оказались смещены.

Спектакли получили значительную прессу и в Москве и в Ленинграде, но главный конфликт «Собачьего сердца» определялся весьма приблизительно и неточно.

«Затеяв эксперимент над собакой из простого научного любопытства — что получится? — Преображенский в итоге ужасается тому, что получилось»[[354]](#endnote-353).

«Шариков — трагическая ошибка профессора Преображенского, слишком далеко зашедшего в своих опытах»[[355]](#endnote-354).

«Идея проста: не надо делать из собаки человека… Если что-то можно сделать, то не всегда это надо»[[356]](#endnote-355).

Одним словом, как проницательно заметил критик, подводя итоги сопоставительного анализа двух ленинградских спектаклей: «Подлинный сюжет повести остался непроясненным»[[357]](#endnote-356).

Действие — «убийство» в кавычках, якобы нарушение заповеди — превратилось в кульминацию, заслонив трагический, прозренческий монолог героя. «Здесь вдруг начинает явственно звучать тема вины профессора… и нельзя не заметить, как сопротивляется такой концепции булгаковская повесть», — заметила М. Токарева[[358]](#endnote-357). Такой — безусловно сопротивляется. А ведь правильно понятый конфликт приближает Булгакова к главным проблемам и традициям великой русской литературы XIX века.

Спектакли по «Зойкиной квартире» впервые появились на сцене театров Новгорода и Саратова в начале 80‑х годов, но они, равно как и критические отзывы на них, во многом повторяли классическую трактовку пьесы 20‑х. Мнение тогдашней прессы, частично процитированное в недавних булгаковских статьях и материалах, было широко известно: пьеса — сатира на нэп. Кроме того, эта трактовка легко вписывалась в традицию советской разоблачительной сатирической {155} комедии от Маяковского до Сергея Михалкова. Чтобы приблизиться к подлинному булгаковскому пониманию «Зойкиной квартиры», пьесе нужно было пройти горнило студенческого театра.

Две почти одновременные постановки в Москве[[359]](#endnote-358) и в Ленинграде[[360]](#endnote-359)оказались мощным раскрепощающим фактором. Студенты были свободны от груза актерских штампов «разоблачительной» советской комедии, которая невероятно мешала периферийным театрам. Студенты полюбили героев и внесли в булгаковскую пьесу азарт студийности, который так импонировал Булгакову в первом составе исполнителей «Дней Турбиных». Студенческая сцена дала молодым режиссерам Г. Черняховскому и В. Гришко возможность смелого эксперимента.

Отыграв свой единственный сезон 1987/88 года, студенческие спектакли исчезли. Но режиссер Г. Черняховский на следующий год перенес свой спектакль на сцену Театра им. Е. Б. Вахтангова, почти целиком обновив состав исполнителей, а в Ленинградском Театре комедии ту же пьесу поставил Ю. Аксенов. (Сейчас к ним прибавилась еще и постановка Т. Дорониной на сцене Московского Художественного театра‑2, но анализ последнего спектакля уже выходит за рамки данной статьи.)

Критика направления «Нашего современника» на этот раз не отозвалась на постановки «Зойкиной квартиры» развернутой рецензией, но отношение к ним можно смоделировать по следующему пассажу: «Эстетизация развратных действий, секс, нудизм, похабщина все энергичнее вводятся в произведения искусства. … Такая бордельная “эстетика” стала сущим поветрием, охватившим литературу, театр, кино… Множатся подобные примеры и в драматическом театре»[[361]](#endnote-360). Все это поразительно напоминает упреки, которые адресовала Булгакову современная ему критика: «эротика, кафешантан». Приближаются к ним и рецензии на первые постановки «Зойкиной квартиры» в новгородском и саратовском театрах. Герои булгаковской пьесы трактовались очень похоже на характеристики театральных отзывов 20‑х годов. Критик В. Фролов пишет: «Театр убедительно обличает этот “шабаш глупцов”, остроумно выделяя каждую фигуру… (в незабываемые 20‑е никудышних героев “Зойкиной квартиры” предлагалось вымести, как мусор. — *Т. И*.), используя емкое булгаковское слово… (а вот это уже примета нового времени! В прошлые годы автора символически выметали вместе с героями. — *Т. И*.)». По-прежнему это пьеса о «химерах вчерашнего дня», где не живые образы, а «маски», хотя тут же непоследовательно заявляется, что Абольянинов сыгран в «манере глубокого психологизма». И все-таки, считает рецензент, данный спектакль — казалось, вполне в традициях «сатирическо-разоблачительного» плохого советского театра — «поднимается над заштампованными и рыхлыми постановками… счастливым прикосновением к булгаковской комедии»[[362]](#endnote-361).

«Прикосновение» показало, что при новом, вполне доброжелательном отношении к автору отношение к героям было еще традиционно негативное. Автор невольно оказывался союзником театра, хотя, по его неколебимому убеждению, «героев своих надо любить…»

{156} Несколько небольших рецензий, посвященных двум студенческим спектаклям Москвы и Ленинграда, обнаруживали совсем уже иной взгляд на булгаковскую комедию. И В. Гудкова в «Литературной газете»[[363]](#endnote-362), и М. Дементьева в «Огоньке»[[364]](#endnote-363), и А. Кравцова в «Смене»[[365]](#endnote-364), и Е. Сурков в «Советской культуре»[[366]](#endnote-365) говорили о героях спектакля как о живых, страдающих людях. Студенты, не отягощенные грузом актерских штампов и предрассудков, создали полноценные, неоднозначные характеры, что на этот раз уже вполне справедливо связывалось критиком Е. Сурковым с намерениями Булгакова: на сцене «тот особый сплав искренности и иронии, яркой театральности и психологической остроты характеристик, какого удалось добиться от студийцев режиссеру, как бы носит на себе именную печать автора комедии»[[367]](#endnote-366).

Динамика нашего времени переменила отношение уже не только к Булгакову, но и к его героям. Мы по-другому начали смотреть на нэп. Мы по-другому оцениваем эмиграцию. Мы научились снисходительно смотреть на слабости и ценить привязанности: к Дому, к другому человеку. «Тогда эти ценности презирали, сейчас они вновь желанны», — отметил театральный обозреватель «Московских новостей»[[368]](#endnote-367).

Рецензии на студенческие спектакли достаточно беглы и поверхностны. Но спектакли Ленинградского Театра комедии и Московского театра им. Евг. Вахтангова получили уже значительную прессу.

«Булгаковский стиль» на сцене Ленинградского Театра комедии возникает, по мнению Е. Алексеевой, за счет «соединения несоединимого: пошлого и высокого, мрачного и комического, обыденного и ирреального»[[369]](#endnote-368). Это в самом деле приметы булгаковской пьесы, но создан ли сам стиль в спектакле?

Мнение критика М. Токаревой диаметрально противоположно: никакого сосуществования контрастных стихий в спектакле Ю. Аксенова нет. Театр поставил «пикантную историю, представление с шаржированными острохарактерными типами, элементами кафешантана, танцующей массовкой». Особенно сожалел критик о потере «ирреального» начала, отмечая, что голова Мефистофеля как деталь интерьера «никак не отзывается в спектакле»[[370]](#endnote-369).

Впрочем, в оценке актерских работ обе точки зрения сблизились. Е. Алексеева была вынуждена признать, что «беспомощности и прямолинейности ряда актерских работ преодолеть не удалось», а в другой статье замечала, что работа А. Равиковича (Аметистова) не всегда «безупречна с точки зрения вкуса», линия Алла — Гусь решена как «жестокая мелодрама». В противоречие предыдущему утверждению говорилось, что «драматических нот в спектакле перебор»[[371]](#endnote-370). Следовательно, равновесие, о котором упоминалось ранее, нарушено, и тогда, вероятно, можно согласиться, что «в разливе “Бубликов” тонут, исчезают многие темы и ноты “Зойкиной квартиры” М. Булгакова»[[372]](#endnote-371).

Зато, по свидетельству московских рецензентов, отозвавшихся на вторую премьеру — Г. Черняховского, — подлинно булгаковский стиль царил в спектакле Вахтанговского театра. Это был «шабаш, где {157} причудливо перемешались любовь и похоть, нежная музыка и забубенные песни, излияния чувств и пьяные скандалы». Ирреальная, инфернальная стихия на самом деле воцарилась на сцене — «сатана там правит бал»[[373]](#endnote-372).

Спектакль стал важным и для знаменитого театра, считала Н. Агишева, в нем «традиционно обаятельная, ироничная, праздничная вахтанговская форма впервые за последние годы оказалась сплавлена с глубоким мироощущением, философией, вполне соответствующей новому, изменившемуся миру»[[374]](#endnote-373).

Но сквозь одобрительный гул, встретивший новый спектакль, пробились и голоса скептиков. Нет, под сомнение успех и достоинства талантливой работы Г. Черняховского никто не ставил, но К. Щербаков в рецензии, посвященной сразу двум новым булгаковским постановкам (вахтанговской и «Мольеру» во МХАТе), заметил, что спектакль не свободен от «перехлестов», начинаешь «уставать и чуть скучать от обилия вставных номеров»[[375]](#endnote-374). Еще более важные претензии предъявила, молодым вахтанговцам известный критик Е. Полякова. Вспоминая рассказы матери о том, безвременно угасшем, спектакле с Ц. Мансуровой и Р. Симоновым, она заметила: «Симоновский герой очень старался стать ближе к Обольянинову, — нынешний же подчас слишком похож на Аллилую»[[376]](#endnote-375).

Очень важно. И очень справедливо.

Как разительно изменилась система ценностей для нашего поколения! Как упали в наших глазах воспитанность, тонкость, образованность, как набрали очки изворотливость, ловкость, умение приспосабливаться. И ведь наши Аметистовы — и М. Суханов в Вахтанговском театре, и (увы!) А. Равикович в Театре комедии — просто слепки с Аллилуй, разве что на порядок выше, более изысканны и умны. Они не только не могут походить на Обольянинова, они уже этого не хотят.

Другое, очень важное замечание Е. Поляковой: в спектакле Вахтанговского театра «булгаковское слово как бы утеснено зрелищем»[[377]](#endnote-376). Потери «слова» значительные и досадные. Почему из текста выпали отдельные реплики или даже действия? Почему театры считают себя вправе менять даже финалы булгаковских произведений?

Е. Алексеева убеждена, что постановщик спектакля Театра комедии был вправе в конце «застрелить» Обольянинова (В. Рожин) при попытке к бегству — «ему не перешагнуть черту, его подстрелили вовремя»[[378]](#endnote-377), а в таинственном финальном исчезновении в волшебном шкафу Зойки (Э. Зиганшина) видит нечто подобное «открытому финалу»: «Постановщик не ставит точку… ему понадобилось многоточие: Зою не уведут в кутузку, она исчезнет, растворится в пространстве и во времени»[[379]](#endnote-378).

Но, может быть, не случайно Булгаков удостоил трагической гибели на сцене только Алексея Турбина и Мольера, особенных своих героев. Сейчас, в исторической перспективе, мы понимаем неминуемую смертельную опасность тюрьмы — прежде всего для Обольянинова, да и Зойку он скорее всего увлечет с собой: ведь она {158} одарена способностью любить как подлинно булгаковская героиня.

И все же, когда Зойка — Э. Зиганшина, распевая, как безумная Офелия, про бублики, исчезала среди створок волшебного шкафа, это не делало финал ни фантастическим (ибо таинственный шкаф — единственный элемент ирреального: в образном строе спектакля он ничем не был поддержан — в этом можно согласиться с М. Токаревой — и выглядел легким заимствованием из московского спектакля), ни многозначным, а только силящимся быть более булгаковским, чем сам Булгаков, и увеличивающим общий мелодраматизм постановки.

Так же мало оправданны, а главное, не нужны текстовые и смысловые потери Вахтанговского театра. Почему Аметистов — М. Суханов выскальзывал из квартиры, не взяв Зойкиных денег? Разве от этого хоть на йоту переменилась трактовка его образа?

Наиболее тщательно охарактеризован вахтанговский спектакль в подробной рецензии А. Иняхина «Танго на закате». Необычен прежде всего поворот проблемы — в первый раз спектакль был рассмотрен как этап творческого становления режиссера Г. Черняховского. Автор подробно подсчитал потери, которые понес всеми любимый студенческий спектакль в лице исполнителей. Теперь «Зойкина квартира» «не молода», а «моложава», хотя и сохранила свои темы и идеи. Природа спектакля по-прежнему «полуреальная и загадочная», а нравственной идеей является «панихида по золотому веку рухнувшей культуры», реабилитированной только сейчас, в наших 80‑х. Однако «новое историческое зрение позволило сегодня признать за этими людьми саму возможность иметь собственный внутренний мир», — настаивал критик[[380]](#endnote-379), смыкаясь здесь с мнением К. Щербакова, который считал главной мыслью спектакля утверждение права человека «на свой внутренний мир, свою мечту»[[381]](#endnote-380).

Существенно и замечание А. Иняхина театру, включившему, по повальной нынешней моде, пьесу Булгакова в «контекст всего его творчества». «Жаль только, что нередко та или иная “исходная” пьеса как бы растворяется в этом самом контексте».

Интересно, что стиль нынешнего булгаковского спектакля, импрессионистический, охотно использующий метафору, включающий в построение образа черты различных булгаковских персонажей, зачастую из других произведений писателя, повлиял и на жанр театроведческих исследований спектаклей. Для их характеристики все чаще используется эссе. «Полуреальная и загадочная» «Зойкина квартира» Г. Черняховского почему-то особенно вдохновила поклонников этого жанра.

Например, в той же статье А. Иняхин утверждал, что режиссер и художник взглянули на пьесу «через магический кристалл иронии и грусти», что «клубящийся чад заката, не смешиваясь с мраком почти библейской ночи, остается… его обетованной тьмой». И уж просто в фельетон просится такой пассаж: «… это такой же жутковатый баланс во тьме над бездной: умом не понятая Россия рыдает хохоча…»[[382]](#endnote-381)

{159} Почти классический пример чистоты этого жанра представлен в статье доктора искусствоведения, профессора И. Вишневской «Химеры и реалии старой квартиры. Булгаковская пьеса у вахтанговцев». Логику мысли трудно уловить в мелькающих зарисовках то старого вахтанговского спектакля с «грациозно-тревожной» Мансуровой и «изысканно-театральным» Симоновым, то нового, осененного «роскошным и злым демоном нэповской Москвы», загадочной Зойкой Ю. Рутберг, «овевающей своими легкими черными одеждами раскаленную Садовую». Свиту же новоявленной Маргариты составляют «“падшие звезды” Зойкиной квартиры — дамы советского света и советского полусвета — изысканно-жалкие, потасканно-привлекательные, западно-рязанские, умирающе-здоровые, декадентски-практические»[[383]](#endnote-382).

Подобные воздыхательные заметки, как ни странно, упорно продолжает помещать на своих страницах «Театральная жизнь», успев опубликовать этюд и по поводу московского спектакля[[384]](#endnote-383), и по поводу ленинградского[[385]](#endnote-384). Из чтения их, кроме некоторого веселья, извлекаешь только то, что одному автору нравится запутанный «декадентский» спектакль вахтанговцев, а второй сожалеет о том, что два лучших артиста Ленинградского Театра комедии, «сыгравших нам драму любви, драму терпкой и сильной женственности», уехали в Москву.

Сентенции типа «Ах, бессмертная Зойка!», «Опять Москва!», «Кто же они, носители роковых тайн и фантастических загадок?» неутомимо печатает «Театральная жизнь», в том же номере публикуя статью Б. Любимова о драматургии А. Солженицына, дневники З. Гиппиус, беседу с А. Синявским, карту ГУЛага, иллюстрирующую «Записки из театра за колючей проволокой» М. Грина.

Подводя итог разговору, стоит отметить, что советская критика, в том числе и театральная, реально оформилась в два направления. Рассматривать их вместе не представляется возможным из-за принципиальной разницы исходных установок.

«Собачье сердце» как произведение жгуче актуальное сегодня обозначило тему «семидесятитрехлетнего» эксперимента и проблему ответственности за него. Если критическое направление «Нашего современника» вопрос как бы снимает — поскольку вина всецело возлагается на темные силы, пришедшие извне, то и в спектаклях, и в критических оценках другого направления конфликт произведения оказался размыт и неточен. Отчасти это произошло потому, что спектакли пошли за внешним действием, отчасти потому, что понимание смысла затруднили инсценировки, внесшие дополнительные сюжетные линии, отчасти же потому, что наше общество только сейчас, пережив осознание кризиса, почти катастрофы, приблизилось к его осмыслению.

Необходимость же «Зойкиной квартиры» для нас сегодня в том, что мы пришли к пониманию единого потока русской культуры, к тому, что черта, разделившая русское общество после 17‑го года и {160} признавшая за одной его частью право на жизнь, а другую его лишившая, была ложной.

К сожалению, в увлечении этой «реабилитацией» театры перешли грань, «мелодраматизировав» булгаковский спектакль (примером может служить финал в Ленинградском Театре комедии); во многих эпизодах стала доминировать интонация рыдания. Закономерно эта же интонация отразилась в самом жанре современной театральной рецензии, провоцируя авторов на вздохи и восклицания там, где проблемы времени требуют серьезного анализа нынешней ситуации.

### Примечания

## **{****162}** И. Е. ЕрыкаловаЧерты театра Булгакова(По материалам современных исследований)

Всплеск интереса к булгаковской драматургии произошел в конце шестидесятых годов, когда после появления в журнале «Москва» романа «Мастер и Маргарита» (1965) пьесы писателя, изданные к тому времени тремя сборниками (1955, 1962, 1965), также стали предметом повышенного внимания. Однако подлинное исследование творчества Булгакова было еще впереди, и читатели и критики испытывали острый недостаток знания фактов биографии Булгакова и его текстов. «Вспоминая искушающую фразу “Что это у вас, чего ни хватишься, ничего нет!”, можно было бы сказать, что хватились, собственно, автора», — писала М. О. Чудакова о времени 1965 – 1967 годов[[386]](#endnote-385). Именно тогда возникла та область «топографического» и «фантастического» булгаковедения, когда лишь страницы булгаковских романов и воображение читателей давали материал для создания «булгаковской Москвы», «булгаковского мира» и «булгаковского героя».

В 1987 году в Оксфорде вышла книга Э. Бэррота «Между двух миров», первое исследование романа «Мастер и Маргарита» на английском языке. Хотя книга впрямую не касается драматургии и театра Булгакова, характерно, что уже во введении к ней автор упоминает спектакль «Мастер и Маргарита» в Театре на Таганке. Он описывает сцену, где герои спектакля проходят мимо портрета Булгакова-Мастера, словно устраивая под аплодисменты зрителей небольшой парад. Бэррот считает, что подобное поклонение писателю было создано первыми критиками: «Когда Владимир Лакшин, если брать крайний пример, сообщает, что Булгаков перенес все трудности своего пути без мучений, просчетов и уступок, он создает тот романтический образ, который не соответствует множеству документов»[[387]](#endnote-386).

По-видимому, автор слишком большое значение придает критической литературе. Однако он прав в одном: театральные постановки словно аккумулируют отношение публики к писателю и смысл его {163} прозы и драматургии. Театр Булгакова уже существует как реальность, как совокупность постановок его пьес и инсценировок его прозы. Однако Театр Булгакова как явление эстетическое лишь обретает свои черты.

Не будет преувеличением сказать, что имя и пьесы Булгакова, возникнув вновь после четвертьвекового забвения, оказались в центре борьбы и дискуссий. Из всех пьес писателя безболезненно проникала на сцену лишь пьеса о Пушкине, и ставилась она обычно так, что либо в финале, либо в течение спектакля фигура Пушкина появлялась на сцене — замысел драматурга был не понят и забыт. Постановки «Бега» в Сталинграде (1953), а затем в Ленинградском театре драмы им. А. С. Пушкина (1957) вызывали сопротивление цензуры, а спектакль «Дни Турбиных» в Киевском театре им. Леси Украинки был снят перед премьерой в июне 1956 года. В. Гудкова приводит сделанные Л. Варпаховским записи обсуждения этого спектакля на коллегии Министерства культуры УССР, среди которых есть и следующий пассаж: «… семья Булгаковых расстреляла 750 пролетариев, и ставить пьесу — значит плюнуть на 750 пролетариев… <…> Лариосик — немецкий шпион, это очевидно…»[[388]](#endnote-387)

В 1958 году вышла книга известного театрального критика двадцатых годов О. Литовского «Так это было», а в 1963 году — сборник его старых рецензий «Глазами современника». Один из самых озлобленных врагов Булгакова переиздал эти рецензии, не изменив в них ни одного слова. «Не секрет, — писал он, — что пьесы политически наименее выдержанные нередко бывали с точки зрения художественного качества и наиболее сильными. Это, однако, ни в коей мере не могло оправдать их появление на сцене. Борьба с такими пьесами путем внедрения на советские подмостки подлинно советской пьесы, хотя бы художественно еще “малосильной”, укладывалась в рамки всей классовой борьбы пролетариата»[[389]](#endnote-388). Это была позиция Главреперткома, о котором Булгаков сказал: «Он губит советскую драматургию и погубит ее»[[390]](#endnote-389). Появление на рубеже шестидесятых годов двух книг одного из губителей советской драматургии свидетельствовало о том, что борьба вокруг пьес Булгакова продолжалась.

Любопытен отзыв Булгакова об одном из самых конъюнктурных критиков двадцатых — тридцатых годов. Когда в 1936 – 1937 годах под волну репрессий попали бывшие гонители Булгакова Л. Авербах, В. Киршон и другие деятели РАППа, Булгакова часто приглашали выступить на общем собрании драматургов с обличением тех, кто его травил и кто клеветал на него. Булгаков категорически отказывался. Более того, Е. С. Булгакова записывала в дневнике: «Настроение у Миши убийственное»[[391]](#endnote-390). Когда пронеслась весть о том, что арестован Литовский, Е. С. Булгакова сопроводила это сообщение в дневнике мстительными рассуждениями о Немезиде. Однако через некоторое время выяснилось, что слух был ложным. «Раз Литовский опять выплыл, опять получил место и чин, — все будет по-старому», — кратко охарактеризовал ситуацию Булгаков[[392]](#endnote-391). Немезида настигла Литовского на страницах булгаковского романа. Он вывел его под именем критика Латунского, с фальшивой скорбью шедшего {164} за гробом Берлиоза. Это его квартиру разгромила и залила чернилами разъяренная ведьма Маргарита.

Шестидесятые годы были временем переходным, когда термин «булгаковщина» сменился на «булгаковиана». Были опубликованы не вошедшая в сборники фантастическая пьеса «Блаженство» с комментариями В. Сахновского-Панкеева[[393]](#endnote-392), переписка Булгакова с В. Вересаевым о пьесе «Александр Пушкин»[[394]](#endnote-393), появились статьи о творчестве Булгакова, написанные П. Марковым, В. Кавериным, К. Рудницким, В. Лакшиным[[395]](#endnote-394). Театроведческое значение небольшой работы Рудницкого состоит в том, что в ней впервые воссоздан образ спектакля «Дни Турбиных» во МХАТе. Вызвавший бурные дискуссии спектакль 1926 года был, в сущности, литературно не воссоздан. В описании, сделанном Рудницким, воскрешается не только игра отдельных актеров, но сам образ спектакля, его свет, музыка, паузы, когда вместе с актерами замирал и зрительный зал, зловещие тени, мечущиеся по стене от принесенной Еленой свечи, беспомощный жест Алексея-Хмелева перед гибелью.

В 1975 году критик Ю. Неводов в статье «Творчество М. Булгакова 20‑х годов в оценке современной критики» охарактеризовал журнальные дискуссии тех лет: «Михаил Булгаков квалифицируется как мастер, вставший в один уровень с самыми высокими достижениями русской и мировой литературы. С другой стороны, творчество писателя по-прежнему характеризуется как вредное, едва ли не антисоветское явление, а возобновление постановок “Бега” объявляется ошибочным и ненужным»[[396]](#endnote-395). Здесь автор пишет о статье Г. Капралова «В поисках современности»[[397]](#endnote-396), где «ненужным» оказался ленинградский спектакль «Бег» с Н. К. Черкасовым в главной роли. Неводов справедливо критикует также взгляд критика В. Баранова[[398]](#endnote-397), решившего, что из жизни Турбиных «вывалилась» история. Действительно, столкновение временных пластов — времени исторического, времени Города и субъективного времени героев — проступает и в романе, и в пьесе «Дни Турбиных». В 1925 году Е. Замятин в рецензии на сборник Булгакова «Дьяволиада» писал, что именно Булгакову удалось ощутить и воспроизвести те формальные рамки, в которых только и возможно было выразить время первых лет революции[[399]](#endnote-398). Столкновение времен как черту булгаковской драматургии, ярко выраженную прежде всего в пьесе «Бег», рассматривает в своих работах о «Беге» В. Гудкова[[400]](#endnote-399), а А. Кораблев в статье «Время и вечность в пьесах М. Булгакова»[[401]](#endnote-400) дает примеры того, как отношение ко времени становится характеристикой героев.

Упоминавшаяся статья Ю. Неводова словно подводит итог «периоду первоначального накопления» в булгаковедении. Полной картины творчества драматурга еще нет, неизвестны многие тексты и даже факты биографии. Поэтому спор часто идет интуитивно, стороны скорее выясняют свои собственные взгляды, чем смысл и эстетическое своеобразие пьес Булгакова. Осуждая вульгарно-социологический взгляд на творчество Булгакова, выразившийся, например, в статье Л. Скорино, где Булгаков обвиняется в антигуманизме и мистицизме[[402]](#endnote-401), критик не приемлет и слащавое воспевание {165} В. Смирновой якобы «положительных» героев драматурга: «Такие люди, как капитан Мышлаевский, будут хорошо служить и в Красной армии; Шервинскому, певцу, хочется петь, — а ведь нет аудитории более восприимчивой, взволнованной и благодарной, чем те толпы народа, которые по праву заполнили с тех пор театры и концертные залы. А Николка, наверное, будет учиться… Всем найдется дело»[[403]](#endnote-402).

Научное исследование драматургического творчества Булгакова началось в 1976 году, когда была опубликована работа М. О. Чудаковой «Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя». Работа, в которой дано описание рукописей всех десяти пьес Булгакова, осмыслена их связь с событиями его жизни и периодами работы над романом о дьяволе, не теряет своей ценности. После ее появления вышло сразу несколько научных биографий Булгакова. Это книга канадского филолога К. Райта «Михаил Булгаков. Творчество и интерпретация», вышедшая в Торонто в 1978 году[[404]](#endnote-403), литературная биография советской писательницы Л. Яновской, вышедшая в 1983 году[[405]](#endnote-404), книга американской исследовательницы творчества Булгакова и издателя его произведений Э. Проффер «Жизнь и творчество Булгакова» (1984)[[406]](#endnote-405). Каждая из них внесла свой вклад в изучение творчества Булгакова. Между тем значение труда М. Чудаковой «Архив М. А. Булгакова» и вышедшей в 1988 году ее книги «Жизнеописание Михаила Булгакова» особо. Они восполняют два главных пробела булгаковедения — отсутствие знания подлинных рукописей Булгакова и картины его эпохи. С появлением этих книг «фантастическое» булгаковедение, основанное на собственном воображении и дающее самое вольное истолкование булгаковских текстов, стало невозможным.

Сегодня очевидно, что для полноценного раскрытия содержания пьес Булгакова необходимо изучение именно его рукописей, в которых обычно зафиксирован первоначальный замысел драматурга. Порой этот первоначальный замысел искажался под влиянием автоцензуры, как это произошло с пьесами «Блаженство» и «Адам и Ева», или изменялся под влиянием требований театра, как это было с пьесами «Кабала святош», «Бег», «Иван Васильевич», «Александр Пушкин». «Жизнеописание…» воссоздает многоплановую картину эпохи и раскрывает десятки связей булгаковских текстов с его современностью, обнаруживает прототипы сценических героев, обстоятельства написания пьес. Особенно подробно воссозданы в работах Чудаковой события в Киеве 1918 года, нашедшие отражение в романе «Белая гвардия» и пьесе «Дни Турбиных».

Первая пьеса Булгакова исследована на сегодня, вероятно, наиболее полно. Изучением ее занимались в различных аспектах — историческом, текстологическом, театроведческом. Еще в 1965 году появилась статья Я. С. Лурье и И. З. Сермана «От “Белой гвардии” к “Дням Турбиных”»[[407]](#endnote-406). Она посвящена второй, «переходной» редакции пьесы о Турбиных, полный текст которой был в 1983 году опубликован английской исследовательницей Л. Милн[[408]](#endnote-407). Я. Лурье в течение почти четверти века продолжал изучение текстов пьесы — первой {166} и второй редакций, носивших название «Белая гвардия», и третьей, сценической редакции, получившей перед премьерой 5 ноября 1926 года название «Дни Турбиных». В некотором смысле итогом текстологической работы ученого над текстами Булгакова стали статья «М. Булгаков в работе над текстом “Дней Турбиных”»[[409]](#endnote-408) и комментарии к пьесам «Белая гвардия» и «Дни Турбиных» в посвященном М. Булгакову первом томе «Театрального наследия»[[410]](#endnote-409).

Того текста пьесы «Белая гвардия» в шестнадцати картинах, который, как пишет П. Марков, Булгаков принес в театр, по мнению Лурье, не существует — он обнаружил первоначальный текст пьесы в двенадцати картинах. Предположительно, количество «16» дают две не обозначенные картинами сцены Ванды и Василисы и две сцены Алексея Турбина и Кошмара — одного из самых необычных героев драматургии Булгакова.

А. М. Смелянский в книге «Михаил Булгаков в Художественном театре» уделяет особое внимание именно первой редакции пьесы. По его мнению, «будущий театр Булгакова просматривается в ней насквозь, примерно так, как просматривается весь Чехов в его первой огромной и столь же “нетеатральной” пьесе, которую сейчас играют под названием “Платонов”»[[411]](#endnote-410).

Каковы же здесь черты театра Булгакова? Это, прежде всего, лирический способ истолкования событий, в данном случае через фигуру доктора Турбина, который затем превращается совсем в иного, отнюдь не лирического героя — полковника Турбина. Однако оценка исторических событий в пьесе дается через осмысление их доктором Турбиным. В образе Турбина-старшего проступает и еще одна черта драматургии Булгакова — отрицание пафосности. По мнению Смелянского, Булгаков «искал драматургические приемы, которые заменяли авторский снижающий иронический комментарий (в романе. — *И. Е*.)»[[412]](#endnote-411). Это замечание кажется нам чрезвычайно важным: в окончательном тексте Булгаков расширяет роль Лариосика, с самого начала оттеняя комической фигурой драму Турбиных. В «Беге» же, начатом в том же 1926 году, появляется трагикомическая фигура генерала Чарноты. В 1935 году и свою пьесу «Зойкина квартира» Булгаков назовет «трагифарсом». Трагикомический элемент становится, в сущности, характернейшей чертой его пьес.

Еще одна черта театра Булгакова, проступающая в его первом драматическом тексте, — это поэтика снов как структурный принцип его драматургии. Именно с поэтикой сна связана оригинальность булгаковской драмы. Свобода полета мысли, столкновение картин, связь которых обусловлена лишь лирическим переживанием героя (в «Беге» — автора), обнаруживаются уже в первой редакции «Белой гвардии». «Ну, я вам сейчас покажу, какой это миф», — говорит Алексею Кошмар и пронзительно свистит. Мгновенно «стены турбинской квартиры исчезают. Из‑под полу выходит какая-то бочка, ларь и стол…»[[413]](#endnote-412) «Перед нами не ремарка… — пишет Смелянский. — Перед нами — взрыв того театрального и драматургического мышления, которое вдребезги разрушает обычный ход инсценировки… <…> Взрыв новой формы был единичным, выпадал из того строя и лада, {167} к которому тяготел театр и к которому вели Булгакова его сценические наставники Судаков и Марков. Строй будущего спектакля равнялся на драму чеховского типа»[[414]](#endnote-413). Любопытно, что этот «взрыв новой формы» можно проследить и в прозе Булгакова этих лет. История собаки в «Собачьем сердце», начатая в стиле чеховской «Каштанки», совершает скачок — фантастический и у Чехова явно невозможный, — и события начинают развиваться в ритме Москвы двадцатых годов.

Материализация воображаемого, овеществление подтекста, второго плана становятся принципиальной чертой булгаковского творчества. При этом фантастическое всегда несет в себе субъективные черты героя. В сущности, у каждого булгаковского героя — свой кошмар, и чудеса, происходящие с дядей Поплавским или Степой Лиходеевым, несовместимы с фантастической реальностью, переживаемой Ефросимовым или Алексеем Турбиным.

В сцене сна Алексея действует не вошедший в окончательный текст пьесы персонаж — Кошмар, который является «с поклоном от Федора Михайловича Достоевского». Этот образ не только вестник новой драматургической формы. Он вводит тему, определяющую, на наш взгляд, содержательную новизну драматургии Булгакова.

Я. Лурье замечает, что в романе «Белая гвардия» о Достоевском и романе «Бесы» упомянуто лишь вскользь, в пьесе же Алексей сам вспоминает о Достоевском: «Он был пророк! Ты знаешь, он предвидел все, что случится. Смотрите, вон книга лежит — “Бесы”»[[415]](#endnote-414). Далее исследователь задается вопросом о словах Алексея «Россия страна деревянная, нищая и опасная, а честь русскому человеку только лишнее бремя!»: «Сочувствовал ли Булгаков рассуждениям своего героя — разделял ли он взгляды Кармазинова из “Бесов” или, скорее, Салтыкова-Щедрина по этому вопросу?»[[416]](#endnote-415)

На наш взгляд, Булгаков и в романе и в пьесе ясно указал на свое негативное отношение к этой фразе, вкладывая ее в уста черта: в романе ее произносит «маленького роста кошмар», в пьесе — Кошмар в клетчатых рейтузах, явно ведущий свое происхождение от собеседника Ивана Карамазова. Традиционно с образом черта связывается мотив искушения, колебания, душевной слабости. В ситуации Турбина он возникает естественно, так как сохранение чести для него равносильно потере жизни. Подобным же образом сам Достоевский, вложив некоторые идеи «Легенды о Великом Инквизиторе» в уста черта, выразил свое отношение к сочинению Ивана.

Эта, по выражению Смелянского, «пробная встреча с нечистой силой» знаменательна. Она обозначила не только характер будущей фантастической образности Булгакова, но и, несомненно, ее истоки. Английская исследовательница Джули Куртис в своей книге «Последнее десятилетие Булгакова. Писатель как герой» замечает, что «осмыслить жанр булгаковского романа можно лишь установив зарождение сюжетов и значений, интерпретаций смысла, фигур персонажей в ранних произведениях и тех, что писались одновременно с романом»[[417]](#endnote-416). Этот принцип важен и для изучения пьес Булгакова. Однако необходимо учитывать, что интерпретации смысла {168} становятся ясны лишь в том случае, если рассматривать фантастику Булгакова не только как отражение аномалий современной ему действительности, но и как производное мощного пласта культуры, со всей многозначностью ее традиционных образов и представлений.

И. Бэлза в статье «К вопросу о пушкинских традициях в отечественной литературе (На примере произведений М. А. Булгакова)»[[418]](#endnote-417) отмечает связь эпиграфов к «Бесам» Достоевского и роману «Белая гвардия» Булгакова. Достоевский предпослал своему роману две строфы из стихотворения А. С. Пушкина «Бесы» («Хоть убей, следа не видно…»), а также цитату из Евангелия от Луки: «Тут на горе паслось большое стадо свиней; и они просили Его, чтобы позволил им войти в них. Он позволил им. Бесы, вышедши из человека, вошли в свиней; и бросилось стадо с крутизны в озеро и потонуло…» Роман Булгакова начинают отрывок из «Капитанской дочки» Пушкина («Ну, барин… беда: буран!») и цитата из Апокалипсиса: «И судимы были мертвые по написанному в книгах сообразно с делами своими…» Несомненно, в новых условиях Булгаков опирается на философские, этические и эстетические принципы русской литературы. Вслед за Достоевским он привлекает библейскую образность для анализа и оценки современных ему социальных явлений. Достоевский создает в «Бесах» и «Братьях Карамазовых» первые антиутопии. Булгаков живет в то время, когда, по выражению Н. Бердяева, любая утопия становится реальностью, и не случайно его второй эпиграф взят не из Евангелия, а из Апокалипсиса.

Первый бес Булгакова — Кошмар Алексея Турбина — имеет и театральных предшественников. Смелянский указывает на сцену с Кошмаром, которую исполнял В. Качалов в спектакле МХТ «Братья Карамазовы». Черт Качалова, безусловно, присутствует в первой булгаковской пьесе. Но здесь ощутим отблеск всезнающих героев еще одного мхатовского спектакля — «Николай Ставрогин» (по роману «Бесы»). Слова Алексея о Достоевском «Он… пророк!» относятся прежде всего к пророчествам «Легенды о Великом Инквизиторе» и теории Шигалева — «шигалевщине». Метафора Достоевского о бесах, вошедших в человека (Россию), развернута в статьях Д. Мережковского «Революция и религия» и «Иваныч и Глеб» (1907)[[419]](#endnote-418), а в 1917 году этот образ был повторен уже по отношению к новым событиям о. Сергием Булгаковым[[420]](#endnote-419). Эта метафора, входящая в текст пьесы вместе с романом Достоевского, раскрывает взгляды Алексея Турбина и, косвенно, самого Булгакова. Революционеры — бесы, вошедшие в тело России, и главную вину за это несет интеллигенция, к которой относятся и автор, и его герой, мучительно ощущающий свою вину. В этом смысле слова Елены «Все мы в крови повинны» в ее молитве — ключевые для понимания психологии булгаковских героев. (По воспоминаниям И. Судакова, в первой редакции «Белой гвардии» была сцена молитвы, исключенная позднее.)

Одно упоминание «Бесов» Достоевского давало событиям пьесы совершенно определенную трактовку. Свидетельство тому — исключение имени писателя и его романа из текста «Дней Турбиных». «“Богоносцы Достоевского” были исправлены на “мужиков… Толстого”, {169} и эта правка учтена во всех машинописных списках “Дней Турбиных”», — сообщает Лурье[[421]](#endnote-420).

В спектакле МХАТа 1968 года по этой пьесе Булгакова в главные герои, оттесняя Турбина, выдвинулся Мышлаевский, с его трезвым умом и готовностью служить большевикам (о метаморфозах, происходящих в трактовке пьесы, рассказано в главе «Сквозь время» в книге В. Гудковой «Время и театр Михаила Булгакова»). На наш взгляд, эта — любимая — пьеса Булгакова еще ждет современного, полноценного решения.

Гротескные черты первых лет нэпа: бессмысленный бюрократический порядок, форма без содержания, учреждения без мебели, — вызывали к жизни сатирическую комедию нравов. Исследователь комедии Булгакова «Зойкина квартира» В. Гудкова в комментарии к фантастическим повестям Булгакова замечает: «В “Дьяволиаде” впервые герой сталкивается с превращением человека — в статую, позже мотив развернется в пьесе “Зойкина квартира”, где потянется последовательная цепочка степеней превращения живого — в неживое…»[[422]](#endnote-421) Однако превращение в повести Булгакова журналиста Яна Собеского в статую с отбитыми носом, ухом и рукой (фантазия Короткова), по-видимому, не имеет столь серьезного смысла — это явная театральная игра, прямая цитата из «Зеленой птички» Карло Гоцци. Волшебник Кальмон — античная назидательная статуя, царь изваяний — вместе с другими несчастными просит юношу Ренцо приставить одному — нос, другому — отбитое ухо, третьему — руку, четвертому — «правую часть задницы». Кальмон был превращен в камень за излишнюю рассудительность и холодность сердца. По воле Булгакова та же участь постигает редактора одного из московских изданий — вероятно, «России» или «Накануне».

Реминисценции из Гоцци появляются в написанной в 1923 году повести отнюдь не случайно. Булгаков приехал в Москву в октябре 1921 года. В ноябре того же года III Студия МХАТа, руководимая Е. Б. Вахтанговым, выделилась в самостоятельный театр. Он открылся премьерой сказки Гоцци «Принцесса Турандот» 27 февраля 1922 года. О том, что Булгаков видел этот спектакль, есть сведения в воспоминаниях Рубена Симонова «Мои любимые роли, созданные Булгаковым»: увидев Симонова в спектаклях «Карета святых даров» и «Принцесса Турандот», Булгаков решил поручить Симонову роль Аметистова[[423]](#endnote-422). В «Принцессе Турандот» Булгаков, будущий автор Театра им. Евг. Вахтангова, увидел практически всех исполнителей спектакля «Зойкина квартира» 1926 года: Ц. Мансурова (Зоя Пельц) играла Турандот, А. Орочко (Алла) — Адельму, Р. Симонов (Аметистов) — Труффальдино, О. Глазунов (Гусь) — Бригеллу, Б. Щукин (Иван Васильевич) — Тарталью, Б. Захава (Аллилуя) — хана Тимура, И. Толчанов (Газолин) — Бараха. Стиль спектакля явно не был чужд Булгакову: игра в театр, подчеркнутая условность формы сочетались с подлинным мастерством перевоплощения актеров. Причем Вахтангов вел актеров к тому, чтобы они играли не только свои роли, но и актеров старинного итальянского театра. Отточенность {170} жеста, живописность мизансцен, музыкальность спектакля — черты, близкие театральным вкусам Булгакова. Шутки масок из «Турандот» отозвались впоследствии в репликах Коровьева и Бегемота, в «великосветском» тоне Аметистова. «Завадский, не страдай так ужасно, а то я затоплю слезами всю сцену!» — восклицал один из наследников труппы Сакки. «Мон дье! Как она его отбрила!» — сообщал другой.

В начале двадцатых годов советский театр обращается к традициям народного театра, балагана, буффонады, комедии дель арте. В 1920 году появляется спектакль А. Таирова «Принцесса Брамбилла», в 1921 году В. Мейерхольд и В. Бебутов ставят «Мистерию-Буфф» Маяковского, в 1922‑м Вахтангов ставит «Принцессу Турандот», Таиров — «Жирофле-Жирофля», Мейерхольд — «Смерть Тарелкина». У Булгакова в пьесе «Бег» Артур Артурыч выскакивает и скрывается в своей карусели, «как Петрушка». Итальянская исследовательница Рита Джулиани обнаруживает и в романе «Мастер и Маргарита» «композиционную структуру, сходную со структурой спектаклей вертепа»[[424]](#endnote-423). Черты народного театра, которые Джулиани отмечает в романе, присущи и его комедиям двадцатых годов: быстрота передвижений, марионеточность героев, внезапность появления и исчезновения, «выкрикивание, выделение чуть ли не каждого слова», «гиперболизация, искажение привычных пропорций», «мгновенная актуализация метафоры». Комедии «Зойкина квартира» в некоторой степени присущи качества комедии дель арте: использование диалекта для характеристики героя (Аметистов, китайцы, Манюшка), Импровизация (стиль роли Аметистова), буффонада (переодевание Аметистова, сцена в конце первого акта — «Многая лета», сцена администратора Аметистова с посетителями мастерской, конферанс Аметистова в ателье). Любопытно, что найденные В. Гудковой в архиве Театра им. Евг. Вахтангова тексты пьесы содержат сцену в МУРе, где вместо фотографий жильцов и посетителей Зойкиной квартиры старший муровец просит показать «маски» Аллилуи, Обольянинова, Херувима, Аметистова[[425]](#endnote-424). Стиль старинной итальянской комедии может быть использован как краска, но за буффонадой Аметистова, китайцев, Манюшки лежит психологическая драма главных героев пьесы — Обольянинова и Зойки, Гуся и Аллы. Поэт, Фокстротчик, Курильщик, Мертвое тело Ивана Васильевича, юрист Роббер, Ответственные дамы создают галерею масок современной писателю жизненной комедии — их марионеточность оттеняет драму главных героев, которые, как и во всех пьесах Булгакова, обречены.

«Зойкина квартира» — одна из самых «сделанных» пьес Булгакова. Он возвращался к ней через десять лет, в 1935 году, когда готовил сокращенную редакцию пьесы для парижского театра «Старая голубятня», и назвал ее «трагифарс». Булгаков специально написал для французских актеров краткую характеристику каждого образа, вплоть до деталей одежды (например, поношенные туфли у Аллы). Эти письма самого драматурга о своих героях были опубликованы еще в 1986 году[[426]](#endnote-425). В театрах Москвы и Ленинграда пьеса была поставлена позже. Однако совершенно очевидно, что современным {171} постановщикам заметки автора незнакомы. И в спектакле МХАТа, и в спектакле Ленинградского Театра комедии, вопреки специальному замечанию Булгакова, неверно произносится фамилия юриста. Кажется, постановщики менее всего озабочены тем, чтобы поставить комедию из жизни Москвы двадцатых годов. Одеты герои большей частью по «классовому» признаку: Иван Васильевич и Роббер (его упорно называют Роббер) в спектакле МХАТа являются на квартиру к Зое не в смокингах, как у Булгакова, а в белогвардейских френчах. Что касается Аллы, то она — в платье без рукавов и огромной шляпе с перьями (визит с просьбой отсрочить долг). В спектакле Ленинградского Театра комедии Иван Васильевич приходит на вечер к мадам Пельц в Москве 1925 года в Черкесске с газырями, и в его вопле «Убрать китайцев и латышей!» исчезает комизм — реплика воспринимается как угроза. В этом же спектакле Обольянинова убивают в финале при попытке к бегству…

Сегодня исследователями творчества Булгакова восстановлена картина того, как в 1926 году драматург боролся за каждую свою сцену и реплику[[427]](#endnote-426). Так, когда режиссер А. Попов вычеркнул из текста фразы «Зойка, вы — черт!» и «Ландышами пахнет!», Булгаков специально написал ему об этом в письме. То, что театр проделывал с его текстом, казалось Булгакову чудовищным. А между тем за все время работы в текст Булгакова была вставлена Поповым всего одна фраза: вычеркнув финал Булгакова, Попов написал красным карандашом заключительную фразу муровцев в спектакле 1926 года: «Граждане, ваши документы!»[[428]](#endnote-427)

Сегодня ситуация парадоксально изменилась. Булгакова никто не называет ни «мещанином», ни «антисоветчиком». Он один из самых любимых и самых читаемых писателей России. Однако отношение к его текстам таково, что невольно вспоминаются горестные слова героя «Театрального романа», обращенные к режиссеру Ивану Васильевичу: «Небось Островскому не вставлял бы дуэлей, не давал бы Людмиле Сильвестровне орать про сундуки!» Колоритный язык героев «Зойкиной квартиры», их ритмичные, изящные и остроумные словесные дуэли, кажется, не нуждаются в «дополнительной обработке», а между тем… Аллилуя в Театре Комедии вместо простой фразы «Первая комната тоже пустует» произносит: «Первая конная… (Выжидающе смотрит в зал.)» Шутки Бригеллы? Увы. Шутки артиста Никитенко. А фраза «Ландышами пахнет!» в спектакле по-прежнему не звучит.

К сожалению, сегодня драматургия Булгакова сталкивается с таким невысоким уровнем актерского мастерства и таким удивительным, годами воспитанным свойством где надо и не надо показывать кукиш в кармане, что при некоторых условиях его пьесы на сцене осуществлены быть не могут. По-видимому, должно вырасти новое, свободное от вульгарной многозначительности поколение актеров, чтобы сыграть драмы, которые создал Булгаков, и произнести слова, которые он написал для своих персонажей. Неудивительно, что лучший сегодня спектакль «Зойкина квартира» создал выпускной класс Театрального училища им. Б. В. Щукина (сегодня — {172} актеры Театра им. Евг. Вахтангова) в режиссуре Г. Черняховского.

Одна из причин неудачных постановок по пьесе «Зойкина квартира» заключается в том, что события и герои пьесы существуют как бы в вакууме и в сознании постановщика и актеров никак не связаны с повседневностью двадцатых годов. Эта повседневность современному человеку просто незнакома. Случайность ли, что первая булгаковская ремарка «Майский закат пылает в окнах. За окнами двор громадного дома играет как страшная музыкальная табакерка» никогда не была поставлена на сцене? И в спектаклях театров Саратова, Москвы, Ленинграда пьеса играется в замкнутом пространстве.

Изучение спектакля в Театре им. Евг. Вахтангова, осуществленного в 1926 году, велось в основном в восьмидесятые годы. М. О. Чудакова констатировала в 1975 году в работе «Архив М. А. Булгакова»: «Материалы постановки в нашем архиве отсутствуют, история ее почти не разработана»[[429]](#endnote-428). В 1987 году тексты первой (четырехактной) редакции пьесы и текст спектакля 1926 года были обнаружены В. Гудковой в архиве Театра им. Евг. Вахтангова и в 1989 году опубликованы в первом томе «Театрального наследия» М. А. Булгакова. История постановки пьесы разработана сегодня достаточно полно — в публикациях В. Гудковой и книге Н. Зоркой «Алексей Попов»[[430]](#endnote-429). К описанию спектакля, которое существовало ранее лишь в книге М. Кнебель «Вся жизнь»[[431]](#endnote-430), добавился рассказ о работе над ним и участии Булгакова в репетициях — в книгах «Рубен Симонов. Творческое наследие» и «Первая Турандот» о Цецилии Мансуровой[[432]](#endnote-431). Необычайную ценность представляют шесть писем М. Булгакова французской актрисе Марии Рейнгардт[[433]](#endnote-432) и письма брату Николаю в Париж[[434]](#endnote-433).

На сегодня задачей театроведения является, на наш взгляд, открытие в этой пьесе черт эпохи, связей пьесы с театральной действительностью двадцатых годов и повседневной жизнью Москвы эпохи нэпа. Та гигантская работа, которая была проделана Чудаковой по восстановлению событий, ситуаций, с которыми мог столкнуться Булгаков в Киеве 1918 года, по собиранию мемуарных свидетельств, газетных статей, приказов командования, которые могли быть знакомы Булгакову, наверное, должна быть проделана и в отношении этой комедии. Иначе колоритные образы булгаковских москвичей так и останутся блеклыми тенями в полутемных интерьерах Зойкиной квартиры.

Пьеса Булгакова «Багровый остров» гораздо раньше, чем в СССР, была опубликована на Западе. Первый подробный анализ ее был предпринят в книге К. Райта «Михаил Булгаков. Творчество и интерпретация»[[435]](#endnote-434). Большая часть книги — свыше двухсот страниц — посвящена булгаковской драматургии. Райт, вероятно, одним из первых поставил драмы Булгакова в общекультурный контекст, обнаружил множество литературных реминисценций, столь характерных для многослойных и многозначных текстов Булгакова. Работая долгое время в архивах СССР, автор с особой тщательностью подобрал и выстроил документы в хронологическом порядке, создавая {173} непрерывную цепь событий личной и творческой жизни Булгакова. Кроме того, Райт одним из первых обратился к постановкам булгаковской драматургии как к материалу исследования, сопоставляя авторский замысел с режиссерским решением.

Анализируя пьесу «Багровый остров», исследователь устанавливает текстовые совпадения реплик героев «Багрового острова» с текстами «Горя от ума» А. С. Грибоедова, «Дмитрия Самозванца» А. П. Сумарокова и чеховского «Крыжовника». По мнению Райта, взяв внешние атрибуты у героев Жюль Верна, Булгаков более всего пародирует здесь революционные аллегории из «Мистерии-Буфф». В сцене Кири-Куки с Бетси и леди Гленарван Райт видит реминисценции свидания Хлестакова с Анной Андреевной и Марьей Антоновной в гоголевском «Ревизоре».

А. Нинов вводит в этот круг литературных ассоциаций мотивы театральные. Определяя левый театр как основной объект пародии в «Багровом острове», он пишет: «Постановка “Горя от ума” — одна из основных проблем, занимавших Мейерхольда в середине 1920‑х годов. Сохранился проект постановки “Горя от ума”, разработанный режиссером для Театра Революции еще в 1924 году. <…>

… Свой замысел, он осуществил в знаменитой постановке “Горе уму” (март 1927), прозвучавший в ГосТИМе почти на сезон раньше, чем “Багровый остров” у Таирова»[[436]](#endnote-435).

Спорным в трактовке «Багрового острова» в книге Райта кажется прямое сопоставление Сизи-Бузи с последним Романовым. События в пьесе Булгакова увидены сквозь призму старой театральной традиции, штампов, которые с таким блеском пародировал петербургский театр «Кривое зеркало», каждую весну гастролировавший в Киеве. Сизи-Бузи своим обликом и манерами напоминает медлительного эфиопского царя Строфокамила из «Вампуки, Принцессы Африканской». «Долговязая фигура артиста, его густой, комический бас и напыщенно-размеренные движения как нельзя больше соответствовали пародийному образу оперного царя, кончающего жизнь на плахе», — писал А. Дейч[[437]](#endnote-436). Сизи-Бузи — это театральный царь и герой театральной пародии на старый театр, приспосабливающийся к новым веяниям и аллегориям. Аллегории эти, принадлежащие, собственно, Дымогацкому, лишь добавляют остроту в театральную пародию, но не являются ее основой.

Немецкий исследователь Фолькер Левин, в книге «Гротеск в прозе Михаила Булгакова»[[438]](#endnote-437) анализирующий фантастическую повесть «Собачье сердце», делает наблюдение, чрезвычайно важное для воплощения на сцене персонажей «Багрового острова»: «“Собачье сердце” — это символическая история, а не голая аллегория. Рассказ Булгакова проходит мимо прямых спекулятивных значений, поэтому проясняющая образы книги интерпретация сложна. Аллегория не имеет другого значения, кроме заложенного в ее подтексте, в то время как символ имеет собственное значение, но также обладает и дополнительным абстрактным смыслом»[[439]](#endnote-438).

Сложная структура «Багрового острова» затрудняет порой определение того, кому — Булгакову или Дымогацкому — принадлежит {174} та или иная деталь. Так, Райт, сопоставляя трехсотлетнее молчание вулкана Муанганам с трехсотлетием царствования Романовых, относит это сравнение явно на счет драматурга М. А. Булгакова — а между тем это одна из многочисленных аллегорий Василия Артурыча Дымогацкого — Жюль Верна. Булгаков ставит перед актерами театра А. Таирова, в сущности, ту же задачу, которую ставил перед своей труппой создатель «Турандот»: играть прежде всего актера старой театральной труппы, а уж потом персонаж пьесы. Но если в «Турандот» целью была высокая романтика сказки Гоцци, затмевающая нищету и ремесленничество труппы, то в «Багровом острове» постановка на сцене диких фантазий Дымогацкого — всего лишь повод показать истинное лицо театра и его отношения с властью.

Разделяя «волшебство сцены» и хаос жизни театра, Райт пишет: «В первой части пьеса более всего сатирична. Жизнь театра показана хаотичной и неорганизованной в противовес возникающему волшебному миру сцены». Это противопоставление, по мнению исследователя, — свидетельство «театрального романтизма» Булгакова[[440]](#endnote-439).

Прямое разделение образа жизни и образа театра в драмах Булгакова — разделение явно искусственное. Можно говорить, пожалуй, о том, что для Булгакова театр — высшее проявление жизни, возможность усилием творческой воли создать из хаоса жизнь более совершенную, значительную и одухотворенную. Булгаков в высшей степени обладал тем, что Немирович-Данченко, говоря об Островском, назвал «художественной идеализацией образа»: «Это вовсе не значит, что Дикой, Хлынов, Рисположенский… возбуждают в Островском хотя бы примирение с ними. <…> Но как художественные создания они носят в себе те же черты пленительности, как и самые положительные лица»[[441]](#endnote-440).

Однако мир театра отнюдь не отделен от жизни. Перетекание токов театра и жизни, составляющее одну из самых ярких черт булгаковского творчества и в драме, и в прозе, позволяет ощутить именно пьеса «Багровый остров». «“Багровый остров” — по-своему тоже московская “комедия нравов”, а отчасти и политическая комедия, достаточно актуальная и в 1920‑е годы, и в более широкой исторической перспективе.

Чувства, которые испытывает Геннадий Панфилович при появлении в театре представителя реперткома Саввы Лукича, расшифровываются словами Фамусова из сцены с полковником Скалозубом: “Ну что ж, принять, позвать, просить, сказать, что очень рад… Батюшки, сцена голая! Сесть не на чем. Вернуть что-нибудь из мебели!”

<…> Смотрины решают дело, и… это один из кульминационных моментов взаимодействия современного, злободневного, и старого, грибоедовского, сарказма комедии»[[442]](#endnote-441).

Сатира «Багрового острова» была направлена против той «малосильной», по выражению Литовского, но идейно выдержанной драматургии, к которой часто прибегал левый театр. Мейерхольд называл эти сугубо идейные, но бездарные пьесы «дымовой завесой»: «… ставят эти пьесы с кондачка, тяп‑ляп, а на другие пьесы (“для души”, так сказать) тратят большие средства и большую энергию…»[[443]](#endnote-442) Низкий {175} уровень и однообразие этой драматургии породили и штампы в ее воплощении. В штампах «революционного» театра Булгаков увидел черты новой театральной вампуки.

«Багровый остров» порой пытаются поставить как пьесу о современном театре. Однако современность «Багрового острова» обманчива. Очевидно, воплотить пародию Булгакова на сцене можно лишь учитывая истинные объекты этой пародии. Только сопоставление ее с действительностью двадцатых годов открывает современность пьесы, глубину постижения драматургом законов театра. В сущности, история театра Геннадия Панфиловича стара как мир. На наш взгляд, даже название пьесы, звучащее столь революционно, возвращает нас к киевской юности Булгакова и говорит скорее о политической трусости театральной администрации. (В 1911 году в Киевской опере было совершено покушение на Столыпина. Стрелял в него Богров. Антрепренер оперы, носивший псевдоним Багров, немедленно прибавил к этой опасно звучащей фамилии свою настоящую, и получилось Багров-Топор[[444]](#endnote-443). Возможно, в названии фельетона Булгакова 1924 года[[445]](#endnote-444), а затем и в названии пьесы сказались воспоминания о самом ярком «революционном» событии его юности.) Важен стиль, в котором ставит Геннадий Панфилович пьесу Дымогацкого. Автор комментария к опубликованной в «Театральном наследии» пьесе А. Нинов обнаруживает объекты пародии Булгакова — это спектакль Малого театра по пьесе В. Билль-Белоцерковского «Лево руля» и спектакль ГосТИМа «Рычи, Китай!» по пьесе С. Третьякова. Пародировалась сама линия спектаклей театра Мейерхольда, приспосабливавших пьесы к идеологии момента: «советизированные» «Зори» бельгийского символиста Верхарна, переделка М. Подгаецкого «Д. Е.» по роману Эренбурга, переделка С. Третьякова «Земля дыбом» по пьесе М. Мартине «Ночь». Конструктивистские декорации художника В. Рындина к «Багровому острову» еще раз подтверждают, что объектом пародии был именно левый театр.

Режиссер Саратовского драматического театра им. К. Маркса А. Дзекун прочел пьесу Булгакова как историю рождения конъюнктуры. Робкий Дымогацкий, искренно писавший свои революционные аллегории, в конце спектакля превращается в дельца и становится плечом к плечу с опытным театральным конъюнктурщиком Геннадием Панфиловичем и «отцом» конъюнктуры Саввой Лукичом, вылезшим… из гроба. Авторы спектакля нашли объект пародии в современных поделках на темы революции и отечественной войны.

В восьмидесятые годы необычайная сценическая популярность выпала на долю фантастической повести Булгакова «Собачье сердце». Существует несколько инсценировок повести, спектакли шли в нашей стране, США и Италии. Глубокое истолкование ее дал в своей книге «Гротеск в прозе Михаила Булгакова» Ф. Левин[[446]](#endnote-445). В отличие от большинства книг о Булгакове, придерживающихся {176} биографической канвы, эта работа целиком посвящена исследованию художественных особенностей булгаковской прозы. Анализируя повесть, Левин пишет: «В то время как в первой части подчеркивается через технику внутренних монологов очеловеченный внутренний мир Шарика, в изображении Полиграфа Полиграфовича внутренний монолог отсутствует и доминирует животный, динамичный уровень изображения… Суть происходящего — в противопоставлении собаки и человека, получившегося из нее… Сам процесс превращения в человека дается по дневнику доктора Борменталя и не слишком интересует писателя»[[447]](#endnote-446).

В театральном представлении на первый план выступает именно грань перехода от реального к фантастическому. В 1985 году в США американский режиссер Фрэнк Галати поставил спектакль по собственной инсценировке «Собачьего сердца» в г. Эванстоне и сыграл в нем роль профессора. Мнения о спектакле неоднозначны. Так, Дэн Зефф считает, что сатира, которая могла быть интересна в СССР шестьдесят лет назад, мало что может дать американской аудитории восьмидесятых годов. Фрэнк Галати, пишет он, превратил «Собачье сердце» в пьесу, соединяющую в себе политический комментарий, фарс и простодушие. Галати играет Преображенского высокомерным типом, который не признает новый порядок и у которого нет пациентов среди пролетариев. Преображенский эгоистичен, самоуверен, остроумен, и Галати изображает его очень смешным (актер сделал себе карьеру на подобных комических фигурах). Но главный характер в спектакле — паршивый пес, который смотрит на людей смутно понимающим взглядом. Самой смешной сценой спектакля Зефф считает сцену операции[[448]](#endnote-447). Рецензент газеты «Gaylife» подходит к этому сюжету несколько иначе и находит, что операция — это сатира на попытки большевиков вывести нового «социалистического» человека, который будет содействовать революции самой своей природой. Ирония состоит в том, что профессор ненавидит новый советский порядок — для него он означает лишь то, что кто-нибудь может прийти и затоптать его персидские ковры. Хирургия, поставленная как трюк в стиле братьев Маркс, вызывает к жизни жуткое существо с дымящейся папиросой, которое быстро становится в ряды пролетариата. Эту роль играет Кевин Дан[[449]](#endnote-448).

Как это ни удивительно, момент превращения чаще всего теряется в советских инсценировках — в каждой из них преобладает одна из сторон жизни булгаковского героя. Так, в спектакле Театра им. Ленсовета (реж. А. Морозов) прекрасно решены сцены, увиденные как бы «глазами Шарика». Актер О. Мигицко пластичен и интересен в роли пса, но сцены с Шариковым решены столь фарсово, что за ударными репликами персонажей пропадает порой магия ужасного волшебства. А между тем Булгаков писал психологическую историю. Интересен страдающий Шариков, которого играет в этом спектакле В. Баранов. В спектакле Драматического театра им. К. С. Станиславского (реж. А. Товстоногов) блестяще решена роль Шарикова (О. Стеклов) — он проходит путь от полуживотного {177} на четвереньках до «крупного работника». Но существование пса как его антипода вообще исключено из спектакля. При этом необыкновенно странным кажется то обстоятельство, что автором пьесы «Дневник доктора Борменталя», весь сюжет, характеры и большая часть текста которой принадлежит знаменитому писателю М. Булгакову, является Л. Ставицкий — вероятно, здесь речь может идти лишь о более или менее удачной инсценировке. Причем если оригинальный булгаковский текст остается актуальным и сегодня, то инсценировка, в которой Борменталь — большевик, вернувшийся с фронтов гражданской войны, устарела прямо на глазах. Искренность исполнителя (Н. Стоцкий) лишь подчеркивает фальшь текстовой и сюжетной подмены.

Наиболее удачный спектакль создан в Московском ТЮЗе (реж. Г. Яновская). Золоченые колонны с египетскими иероглифами, уходящие в глубь сцены, четыре причудливые фигурки, словно сошедшие с фресок египетских гробниц, — их появление цементирует все действие, комментируя и сцепляя его. Авторы спектакля, следуя за Булгаковым, «расшифровывают» метафору — то не случайное место из «Аиды», которое напевает профессор Преображенский: «К берегам священным Нила». Этот прием расширяет образную структуру спектакля. Историю о создании в Москве двадцатых годов совершенно нового существа, не имеющего корней в человеческой истории, обрамляет образ древней культуры. Кроме того, в метафорический ряд вводится еще один контраст: древнеегипетского бога Анубиса с лицом шакала и сердцем бога — и собаки с лицом человека и сердцем бездомного и всегда голодного пса. Однако и здесь в роли Шарика-Шарикова (А. Вдовин) самым важным остается сохранение черт животного в новом жильце квартиры Преображенского.

Превращение, преображение героя на сцене становится характерным признаком булгаковской драмы. Этот прием отражает катастрофические изменения, происходящие с человеком двадцатых годов на глазах писателя. Особенно ярко этот прием воплощается в пьесах, запечатлевших глубокий конфликт Булгакова с действительностью на рубеже двадцатых-тридцатых годов.

Исследование пьесы «Кабала святош» идет обычно по пути исторического освоения материала. Подробное описание рукописей «Мольера», зарождение замысла пьесы есть в работе М. О. Чудаковой «Архив М. А. Булгакова». Новые сведения об источниках, которыми пользовался Булгаков во время работы над пьесой, содержатся в статье А. Грубина[[450]](#endnote-449). Полное описание всех сохранившихся авторских и театральных экземпляров пьесы сделано О. Рыковой[[451]](#endnote-450).

Борьба за власть, свидетелем которой был Булгаков, конфликт самого писателя с критикой, задевший глубинные основы его личности, угрожавший, в сущности, ему заключением или гибелью, отразились в булгаковском творчестве в самом способе формирования образов тьмы и света, подлинного и фальшивого, реального {178} и фантастического. Любопытно, что способностью превращения обладают герои, наделенные совершенно явственной разрушительной силой, — уничтоживший Мольера архиепископ Шаррон в «Кабале святош» и истребитель Дараган в «Адаме и Еве». Властолюбие, прикрытое позицией охранителя власти, и неразборчивость в средствах — вот две вещи, перед которыми бессильны сам Булгаков и герои его пьес. Мотив неправедной критики, ненависти к гению звучит и в «Блаженстве» (1934), и в «Александре Пушкине» (1935), но наиболее мощно эта тема прозвучала в пьесах, написанных в годы «великого перелома».

Именно с образом зла связан единственный фантастический эпизод в «Кабале святош» — превращение Шаррона. В рукописи пьесы сцена признания Мадлены в исповедальне начинается ремаркой: «Шаррон *(превращаясь в дьявола)*. И увидишь костры…». Сцена заканчивается обратным превращением: «Шаррон *(превращаясь в епископа)*. Может быть, и Мольера?»[[452]](#endnote-451)

Свидание с дочерью Мадлены в исповедальне также сопровождается превращениями Шаррона: «Шаррон *(возникает в рогатой митре, страшен, крестит обратным крестом Арманду)*. Кто это был сейчас у меня?»[[453]](#endnote-452) В окончательном тексте две последние ремарки были сокращены и фантастический колорит сцены ушел в подтекст. Однако сама ситуация, когда дьявол пытается говорить от имени Бога, когда происходит подмена личин и понятий, — момент чрезвычайно характерный для драматургической образности Булгакова. Чертами дьявольской силы наделен и истребитель Дараган, одетый в черное, возникающий внезапно, незаметно для разговаривающих Адама и Евы и Ефросимова. Черновая рукопись пьесы не оставляет сомнений относительно того, как оценивал Дарагана сам Булгаков: «Пока ты живешь, всегда найдется кто-нибудь, кого ты захочешь истребить», — говорит истребителю в финале Ефросимов[[454]](#endnote-453). Сама способность к превращению, быстрому передвижению, собственно, уже является оценочной для Булгакова. Поэтому совершенно справедливо отмечено в критике, что «едва ли можно согласиться с утверждением, которое высказывалось в литературе, что правда летчика-коммуниста Дарагана в “Адаме и Еве”, противопоставленная общечеловеческому гуманизму, стала правдой самого Булгакова»[[455]](#endnote-454). Изучение формальных признаков превращений и их семантики в творчестве Булгакова важно именно в наше время для полноценного воссоздания на сцене пьес Булгакова и его фантастического романа и повестей.

Фигура Ефросимова, как и характеры главных героев пьес «Блаженство» и «Иван Васильевич» — инженеров Рейна и Тимофеева, обнаруживают внутреннее сходство с образами пьес Булгакова, посвященных Мольеру и Пушкину. В своей книге «Приглашение к чтению Булгакова» итальянский ученый-славист Э. Баццарелли высказывает глубокую мысль о том, что у Булгакова «художник (Пушкин, Мольер, Дон-Кихот) является символом человека как такового, человека как индивидуальности»[[456]](#endnote-455).

Сложная структура пьесы «Адам и Ева» — сочетание проекции {179} современных писателю негативных явлений в будущее и пародии на современную ему советскую конъюнктурную драму — еще недостаточно исследована в литературе[[457]](#endnote-456). Внимание исследователей было сосредоточено в основном на анализе содержания, пророческом смысле пьесы и истории ее создания. Впервые история пьесы была воссоздана в работе М. О. Чудаковой «Архив М. А. Булгакова». В том же 1976 году были опубликованы воспоминания бывшего завлита Красного театра Е. М. Шереметьевой[[458]](#endnote-457). Содержание пьесы «Адам и Ева», о которой вспоминает мемуарист, разительно отличается от рукописи, хранящейся в ГБЛ: «Пьеса, только прочитанная, не ожившая на сцене, стерлась в памяти. Вот что удалось вспомнить: действие происходило в будущем, в момент становления Всемирного Союза Советских республик. Главный герой, Адам, — ученый-изобретатель и испытатель какого-то воздушного корабля, по-видимому, осваивающего космос…»[[459]](#endnote-458) Ни экземпляр этого текста, ни относящиеся к нему свидетельства или документы не обнаружены в архиве писателя. Кроме названия пьесы и ее последней фразы, ничто не объединяет мемуарную запись с известной рукописью Булгакова и машинописными экземплярами «Адама и Евы». Чудакова в «Архиве М. А. Булгакова» сделала предположение, что это «не погрешность памяти, а след несохранившейся редакции»[[460]](#endnote-459). В 1987 году в статье «Адам и Ева свободны» исследовательница гораздо критичнее оценила мемуары, в частности датировку событий: встреча Булгакова с работниками Красного театра происходила не осенью 1930, а весной 1931 года[[461]](#endnote-460). Эти сугубо исторические факты имеют отношение к эстетическим оценкам пьесы. Легенда о «несохранившейся редакции» дала свои плоды: «Во второй, окончательной редакции… — пишет автор одной из статей, — функции изобретателя переданы от Адама — Ефросимову: именно Ефросимов открывает средство спасения от солнечного газа, причем не наступательное, типа воздушного корабля, как в первой пьесе, а защитные лучи. <…>

Самое же главное отличие первой и второй пьес, на что не обращает внимание Чудакова, это — разница их жанров. <…> Шереметьева настаивает, что в 1930 г. Булгаков создал “фантазию”, т. е. жанр, близкий к феерии… <…>

Вероятно, в первой пьесе катастрофа также происходила…»[[462]](#endnote-461) Из всех приведенных выше утверждений достоверно, пожалуй, лишь одно: Чудакова, действительно, не обращает внимания на разницу жанров. И это неудивительно, ведь текст «первой» пьесы неизвестен. Связать эту несохранившуюся редакцию со II актом «Адама и Евы» на том основании, что «в значительной части акта не участвуют ни Адам, ни Ефросимов», невозможно: сюжет II акта строится на исцелении Дарагана и Маркизова Ефросимовым и конфликте изобретателя с прозревшим летчиком, а имена «Адам» и «Александр Ипполитович» появляются на второй странице рукописи этого акта. Предположение, что, «вероятно, в первой пьесе катастрофа также происходила», ни на чем не основано. До тех пор, пока не найден текст, делать какие-либо сопоставления несуществующей и существующей редакций, а тем более проводить сравнение их жанров, по-видимому, преждевременно.

{180} Публикация текста «Адама и Евы» в 1987 году сразу двумя журналами вызвала большой интерес к ней и в критике и в театре (сегодня пьеса поставлена Орловским ТЮЗом, ЦТСА и Ленинградским театром им. В. Ф. Комиссаржевской). Б. Соколов справедливо ставит пьесу Булгакова в контекст уэллсовской фантастики, отмечая уэллсовские мотивы еще в его фельетонах двадцатых годов[[463]](#endnote-462). В. Гудкова в своем комментарии к пьесе, говоря об образе Пончика-Непобеды, рисует целую галерею «пишущих» героев Булгакова, сравнивает рассуждения Маркизова о «скучной» литературе с пьесами, шедшими в театрах страны в те годы[[464]](#endnote-463). Сочетание фантастической проблематики и антуража, пародийного использования образов и эстетических приемов советской конъюнктуры составляет оригинальность этой самой «небулгаковской», по мнению многих читателей, пьесы Булгакова.

Характерно, что образы «Адама и Евы» трактуются различно в связи с изменением политической обстановки в стране. Так, еще несколько лет назад в главе «Театр Михаила Булгакова» Ю. В. Бабичева деликатно писала: «… правда летчика-коммуниста Дарагана в “Адаме и Еве”, противопоставленная общечеловеческому гуманизму академика Ефросимова, стала правдой самого Булгакова»[[465]](#endnote-464). В 1988 году А. Нинов ставит автора над своими героями, утверждая, что в пьесе открытый финал: «Эта коллизия профессионала-военного и пацифиста-ученого потому и остается драматически напряженной, дискуссионной, открытой»[[466]](#endnote-465). Наконец, в 1990 году А. Смелянский, прямо пишет о том, что свои идеи и чувства Булгаков выражает через фигуру Ефросимова[[467]](#endnote-466). Приведенные Смелянским письма Булгакова П. А. Маркову летом 1931 года окончательно решают, на наш взгляд, вопрос о том, когда была написана пьеса «Адам и Ева». Напряженный, драматичный ее финал связан не с характерами героев — они ясны, а с той исторической перспективой, неизвестностью будущего, основные силы которого Булгаков нарисовал в 1931 году с поразительной четкостью и полнотой. Именно их борьба, ее исход, будущее — России занимали его все тридцатые годы до самых последних дней[[468]](#endnote-467).

Исследование истории создания пьесы о Пушкине и ее авторского замысла началось с публикации переписки Булгакова с В. Вересаевым[[469]](#endnote-468). Сегодня, наряду с черновыми тетрадями Булгакова и 1‑й и 2‑й редакциями текста пьесы, это основной источник изучения авторского замысла и воплощения. В 1972 году Э. Проффер опубликовала записи Булгакова к пьесе, ей же посвящена специальная глава в книге о творческом пути Булгакова. Фрагмент черновой рукописи (сцену Воронцовых-Дашковых в картине «Дуэль») опубликовала Л. Яновская[[470]](#endnote-469). Описание черновых тетрадей с рукописью и машинописных редакций текста пьесы было первоначально сделано в работе Чудаковой «Архив М. А. Булгакова», а фактическая история создания пьесы подробнее освещена в «Жизнеописании Михаила Булгакова».

Пьесе о Пушкине посвящен и один из самых больших разделов {181} книги Райта. Исследователь проделал огромную работу по сбору документов. Перечисляя исторические детали в пьесе, Райт пишет, что в пьесе о Пушкине Булгакову не надо было дополнительно драматизировать ситуацию: «Жена, которая была фавориткой царя, скандальное происшествие с офицером, анонимное письмо, исступленно поклоняющаяся ему свояченица, долги Пушкина…»[[471]](#endnote-470) В подобном перечислении события жизни поэта выглядят достойными пера Александра Дюма. Драмы, эксплуатировавшие фабульную сторону событий, характеризует в своей статье «“Последние дни” (“Пушкин”). (Из творческой истории пьесы)» А. Гозенпуд[[472]](#endnote-471). Делая исторические сопоставления, привлекая неожиданные литературные ассоциации, исследуя отражение пушкинского творчества в тексте, он предлагает свежий взгляд на эту пьесу, возвращая к ней интерес.

Райт делает любопытное сравнение пьес Булгакова о Пушкине и Мольере: «Если в Мольере нам показывают человека, а не художника, то в “Последних днях” ситуация иная — человек отсутствует, а поэт — на сцене, в его поэзии. Таким образом, в ранней пьесе нужно решить, принимать или не принимать неисторичного Мольера, здесь вопрос — можно ли принять отсутствие Пушкина»[[473]](#endnote-472).

Разделение героя-художника и героя-человека возвращает нас к вересаевской механистической теории «разделения» Пушкина на гения и человека. Для Булгакова целостность творчества, личностная его обусловленность были вещами самоочевидными. Более того, в новейшем исследовании пьес Булгакова «Кабала святош» и «Александр Пушкин» — книге английской исследовательницы Д. Куртис, в некотором смысле продолжившей работу К. Райта, — эта теория отвергается как непродуманная. Книга Куртис привлекает полнотой исследования пушкинской темы в творчестве Булгакова, и не только истории создания пьесы, но пушкинской образности в его прозе и драматургии. Семантика образов пушкинской поэзии, использованных в текстах Булгакова, вновь подтверждает, что Пушкин был для Булгакова мерилом не только творческой, но и нравственной высоты, пишет автор книги «Последнее десятилетие Булгакова».

Однако отмеченная Райтом обратная конструкция пьес о Мольере и Пушкине обнажает третье «действующее лицо» этих драм — самого Булгакова — и демонстрирует разницу в позиции писателя в 1929 и в 1934 годах, между которыми пролегли пять лет мучительного молчания. Можно сказать, что «Мольер» — пьеса о бытии, о силе и хитрости в борьбе за свои творения. «Александр Пушкин» — пьеса об уходе, об отрицании, неприятии действительности, о невозможности поднадзорного творчества, о сохранении самого себя даже ценой смерти. Именно ситуацию невозможности существования запечатлела эта пьеса Булгакова, в которой сошлись две главные темы его драматургии — судьба России и художник и власть.

В одном из немногих доброжелательных отзывов на творчество Булгакова Е. Замятин писал: «Единственное модерное ископаемое в “Недрах” — “Дьяволиада” Булгакова. У автора, несомненно, есть верный инстинкт в выборе композиционной установки: *фантастика, корнями врастающая в быт*, быстрая, как в кино, смена картин — {182} одна из тех (немногих) формальных рамок, в какие можно уложить наше вчера — 19‑й, 20‑й год»[[474]](#endnote-473).

Годы революции и гражданской войны, а затем и двадцатые годы, в которые на глазах современников невероятно менялась действительность России, требовали нетрадиционных методов отражения. Булгаков не приспосабливался в своем творчестве к новой жизни. Напротив, создать новую форму в прозе и драме ему удается именно потому, что он остается человеком традиции, наследником классической русской литературы.

«Верный инстинкт в выборе композиционной установки» — это не только драматургическое мастерство Булгакова в построении сценического действия и раскрытии характеров. Это сплав реального и ирреального, который единственно мог отразить суть событий двадцатого века, когда стремительность социальных катаклизмов разорвала целостное представление человека о действительности. То, что было непривычным и не могло, в силу своей огромности, быть осмыслено с той же стремительностью, становилось для человеческого сознания областью ирреального. Эту черту сознания двадцатых годов, кроме Булгакова, уловил в своих пьесах Н. Эрдман. Это самый сложный для воплощения элемент драматургии Булгакова, который присутствует в каждой его пьесе, начиная с «Дней Турбиных» и кончая «Ричардом I» — замыслом о драматурге, искавшем покровительства крупного чина НКВД.

В 1938 году, читая статью И. Миримского «Социальная фантастика Гофмана», Булгаков, подобно Мастеру из своего романа, воскликнул: «Как я угадал!»[[475]](#endnote-474) Действительно, определения, которые даются в статье творчеству Гофмана, поразительно точно определяют и творческую манеру Булгакова: «На первый взгляд творческая система кажется необычайно противоречивой: тематические плоскости то и дело неожиданно смещаются, характер образов колеблется от чудовищного гротеска до нормы реалистического обобщения, герои, вопреки законам разума, бытуют одновременно в двух мирах: реальном и фантастическом… В стилевом плане авторская ирония часто идет рядом с трагической серьезностью, слезливо-сентиментальное смешивается с комическим и буффонным, патетический монолог переходит в жаргонизированную речь»[[476]](#endnote-475).

Эта двойственность реальности, расширяющая мир пьесы и заложенная в композиции и характерах персонажей, подчас прямо декларируется в ремарках булгаковских пьес, где реальные детали приобретают символическое значение: темный лик святого на стене; зверский, небывалый в Крыму мороз; звуки хора из карусели тараканьего царя в «Беге»; двор, играющий, как страшная музыкальная табакерка, в «Зойкиной квартире»; закат над Ленинградом — смешение ада и рая — и звуки труб в финале «Адама и Евы»; грохот «Аллилуйя» и огни «Голубой вертикали» в «Блаженстве», фантастически меняющееся освещение в комнате Тимофеева. Эти ремарки возникают уже в первой редакции «Белой гвардии», где больному Алексею является Кошмар и подмигивает с печки нарисованная на изразцах рожа полковника Болботуна. «Чертовщина», фантастика, {183} грань яви и сна проступают в пьесах Булгакова, написанных позднее, уже уверенно и сценично.

«Фантастика, врастающая корнями в быт», — это тот субъективный способ приспособления к двойственному миру, который избирают герои Булгакова, когда ищут контактов с ним в своем ежедневном существовании, — будь то граф Обольянинов в «Зойкиной квартире» или актер Анемподист Сундучков в «Багровом острове». На этом принципе построено действие всех комедий Булгакова. Герои их отличаются подчеркнуто твердыми правилами в отношениях со странной и не всегда понятной им действительностью, и образы их приобретают гротескную заостренность. Недаром герои комедий часто имеют функциональные имена: Фокстротчик, Ответственная дама, Услужливый гость, Ликуй Исаич. Комический эффект возникает чаще всего, когда привычные методы приспособления не действуют или применяются в необычной ситуации: Милославский, на вопрос Тимофеева «Как ваша фамилия?» отвечающий «Подрезков», Бунша, ставящий печать домкома на грамоту Ивана Грозного, Аметистов, во время скандала в публичном доме повторяющий: «С передней площадки не входить, разменом денег не затруднять…». Своеобразие Булгакова в том, что гротескные черты имеют персонажи не сами по себе (сатира Булгакова не была обличительной) — гротескные черты они приобретают при столкновении с реальностью. Гротескно преувеличенными оказываются именно выработанные временем свойства и стереотипы сознания.

И, наконец, «быстрая, как в кино, смена картин» (Замятин) — это не только мастерство динамичного повествования. «Машина времени» Булгакова движется не по горизонтали: он проникает в слои времени субъективного, исторического и вечного, нарушает стереотипы повествовательности ради возможно более полного воплощения реальной многослойности времени и движения. Сны автора в «Беге» — вырванные из бытия яркие картины, появление которых всегда связано с головокружительным изменением положения героев, смены ценностей, психологических состояний, схваченных в самый момент их непроизвольного проявления и связанных друг с другом авторской волей, авторской логикой чувств. Завершенность драматургической формы «Бега» свидетельствует о целостном восприятии Булгаковым роковых лет России. Внешне не выходя за рамки реальности, Булгаков рисует картину глобального потрясения мира через катастрофическое изменение ролей героев, несущихся в потоке событий. Булгаков сам вступил в этот поток и ощутил трагический вкус перемен. В сущности, пьесы Булгакова, выстроенные в хронологической последовательности событий, создают целостную драму о современной ему действительности: «Дни Турбиных», «Бег», «Зойкина квартира», «Багровый остров», «Адам и Ева», «Блаженство», «Иван Васильевич», замысел «Ричарда I». Каждая пьеса — яркий, вспыхивающий в сознании «сон» о современности со стремительно развивающейся интригой. Разнесенные во времени, пьесы Булгакова связаны друг с другом линиями этой общей драмы. Звуки «Фауста» в первом акте «Адама и Евы» заставляют вспомнить первую картину {184} «Дней Турбиных», где так тревожно гас свет и по стенам от принесенной свечи бродили зловещие тени. Искаженное отражение «дома за кремовыми шторами» в комнате Адама и Евы с новым громкоговорителем — комнате, окно которой открыто в кричащий двор, а в дверь вместе с мнимым другом Пончиком могут войти братья Хуллеры, — это отражение принципиально важное для понимания театра Булгакова как целого, театра, который действительно корнями врастает в подвергшуюся чудовищным изменениям реальность.

### Примечания

# **{****187}** IV

## Л. С. ОвэсСценография в осмыслении театральных художников и критиков(1960‑е – первая половина 1980‑х годов)

Может ли оформление спектакля быть предметом внимания, если им перестало быть само искусство театра? Сегодня оно не в состоянии конкурировать с течением жизни, с дискуссиями по политическим, национальным и социальным вопросам, и изучение литературы по сценографии кажется капризом, лишенным каких-либо оснований. Уже и сценографии-то самой нет, если подразумевать под этим понятием определенное направление театрально-декорационного искусства 1960 – 1980‑х годов, а кипы литературы, посвященные ей, растут. Естественно, спектакли не выходят к зрителям «раздетыми», их «одевают». В каждом театре есть художник, а то и два, занимающихся этим, не говоря об огромной армии сценографов, живущих от договора к договору. Каких-то двадцать-тридцать лет назад на достижения наших художников равнялись зарубежные коллеги. Еще работают мастера, завоевавшие славу советской сценографии, но ситуация изменилась. Поток утратил силу, распавшись на тысячи имен; он более не обнаруживает перспективы, потеряв направление и цель.

К концу 1960‑х годов сценография оказалась в авангарде, возможно потому, что художники театра не были интересны начальникам от искусства. Н. С. Хрущеву в голову бы не пришло кричать в Манеже на какого-нибудь «декоратора», да их там по положению могло и не быть — «театральщики» считались побочными детьми у Союза художников и Министерства культуры, на официальных выставках на них обычно не хватало экспозиционных площадей. Внимание властей привлекали скульпторы, живописцы, графики, {188} архитекторы. Театральные художники оказались в «комфортных» условиях. Защитой им служил театр, само положение профессии. Между художником и зрителями стояли драматург, режиссер, зав-пост, цеха, артисты. Отсутствие прямого выхода на зрителя было двойным благом: оно освобождало от контроля и защищало от одномерности, открытой публицистичности, давало возможность углубиться в решение формальных проблем. Сценографы были единственными представителями изобразительного искусства, открыто в государственных учреждениях и за зарплату занимавшимися экспериментами. Отсюда их успехи на мировом рынке, острый интерес к ним со стороны художественной и театральной критики…

Литература по сценографии оказалась столь обширной, а само ее появление столь энергичным, что, казалось, все забыли, кто в театре главный. Если взять периодику и книги по театру тех лет, явно — художник! В большом количестве выходят альбомы, монографии, статьи в специализированных и неспециализированных журналах, учебные пособия. Материалы по сценографии публикуют журналы «Декоративное искусство» и «Творчество», «Театр», реже «Искусство», «Художник», «Театральная жизнь». С 1963 года издается «Сценическая техника и технология», орган «Гипротеатра». Было не принято устраивать театроведческие обсуждения, научные конференции, проводить юбилейные торжества, не пригласив специалиста по сценографии.

Всплеск интереса к ней в печати был обусловлен невероятным увлечением выставками, экспозиционной лихорадкой 1960 – 1970‑х годов. В 1967 году состоялась Пражская Квадриеннале. На ней впервые за сорок лет Советский Союз принял участие в международной театральной выставке. 1971, 1976, 1979, 1983 года — следующие пражские экспозиции. В 1967 году И. Сумбаташвили завоевал золотую медаль. В 1976 году группа художников получила главный приз выставки — «Золотую Тригу». М. Пожарская — председатель международного жюри. Престиж советской сценографии растет. В 1967 году состоялась Всесоюзная выставка художников театра и кино. На ней было представлено 3 800 работ 700 авторов. Спустя 12 лет — следующая. В начале 1970‑х в Риге группа художников организует экспозицию в подвале старого замка, в полутьме, со специальной подсветкой, с подлинными театральными костюмами. Внимание со стены переключается на пространство, оно впервые сознательно театрализуется. 1973, 1977, 1980 года — Триеннале сценографии, межреспубликанская выставка, участники которой — Латвия, Литва, Эстония, Москва и Ленинград. Все это были события, и они требовали отражения. Более того, 1970‑е годы — это расцвет национальных школ. Наиболее сильные из них — грузинская и латышская. У них появились свои исследователи. Разворачиваются групповые и персональные выставки практически всех ведущих художников страны: М. Китаева, Э. Кочергина, А. Фрейберга, И. Блумберга, Г. Алекси-Месхишвили, М. Малазониа, С. Бархина, сценографов Грузии, Латвии, Дагестана.

{189} Возникает специальная литература, посвященная проблемам экспозиции, анализирующая ее как искусство; через экспозицию пытаются осмыслить и сам сценографический процесс[[477]](#endnote-476). Выставки обнажили проблемы, высветили индивидуальности. Отсюда примат двух основных жанров в критике: портрета и размышления по итогам выставок.

В 1975 году стали выходить специальные сборники, первый из них — «Художник, сцена, экран» (в 1978 году он вышел как «Художник, сцена»; составитель обоих — Е. Ракитина). Искусство сценографии рассматривалось в нем в контексте режиссуры. К участию в книге привлекались сами режиссеры. И прежде выходили сборники типа «Художники театра о своем творчестве». Альманах Ракитиной представлял не художника, а театр и процесс его создания. Никто ничего не итожил — делились соображениями, которые вполне могли и измениться. Так и случилось. Год издания — 1975, сдача в набор — 1972. Еще не родились лучшие работы Д. Боровского, А. Фрейберга, Э. Кочергина. Только-только формируются основные принципы сценографического метода. Они еще вызывают противодействие художников старшего поколения, критиков, зрителей. Отсюда полемический запал ряда статей: Ю. Любимова «Я — за антидекорацию», В. Серебровского «Главное действие» и др. Из двадцати пяти авторов только шесть критики, причем двое, и это принципиально, — практики[[478]](#endnote-477). Представлены «союзы единомышленников»: о С. Вирсаладзе пишет Ю. Григорович, о М. Китаеве — А. Шапиро, о М.‑Л. Кюле — В. Пансо. Авторы-режиссеры: Ю. Любимов и Л. Варпаховский, Л. Хейфец и В. Васильев; авторы-художники: В. Левенталь, В. Серебровский, Б. Мессерер, М. Аветисян, М. Курилко.

В следующем сборнике Е. Ракитина пошла на омоложение авторского коллектива. Выступления более молодого поколения режиссеров — К. Гинкаса, Ю. Погребничко — оказались наиболее интересными. Проблеме профессионального образования, причем нетрадиционным методам Э. Кочергина, Д. Лидера, Т. Сельвинской, посвящен целый раздел сборника. Отлично иллюстрированный, с прекрасным макетом, альманах был признан нерентабельным. В 1977 году его заменили ежегодником «Советские художники театра и кино». Давая «Панораму года», публикуя «Портреты» ведущих сценографов, представляя «Новые имена» (это все постоянные рубрики ежегодника, составитель которого В. Кулешова), сборник отражал развитие этого искусства в масштабах всей страны. Разделы ежегодника «Режиссер о художнике», «Художники о своем творчестве», «Творческое наследие» содержат богатый материал для исследователей-театроведов. Тут можно прочитать К. Рудницкого о Н. Сапунове и М. Эткинда о «“Союзе молодежи” и его сценографических экспериментах», Ю. Лотмана и Д. Сарабьянова, статьи о М. Добужинском и Г. Якулове, не опубликованные никогда прежде материалы В. Симова, В. Дмитриева, В. Стенберга, М. Левина. Соображениями о «Новой реальности пространства» делится режиссер Анатолий Васильев, мыслями о театральном костюме — Лев Додин. М. Китаев, {190} Д. Лидер, Л. Альшиц, А. Лушин, Ф. Нирод, В. Серебровский, Т. Сельвинская, С. Юнович рассказывают о своем творчестве.

На страницах сборников печатались М. Пожарская, Ф. Сыркина, Е. Костина, М. Давыдова, внесшие вклад в изучение истории театрально-декорационного искусства. Из них М. Пожарская наиболее активно выступала в качестве критика.

«Советская литература по сценографии. 1917 – 1983 гг.» — так называется каталог, изданный Министерством культуры СССР и Советским центром Международной организации сценографов и театральных техников к Пражской Квадриеннале 1983 года. Составленный одним из ведущих критиков сценографии 1960 – 1980‑х годов В. Березкиным, он включает 2 055 произведений книгоиздательской и журнальной деятельности. Это ежегодники и альманахи, альбомы и монографии, справочники и каталоги, статьи в сборниках, словарях и энциклопедиях, изданиях по искусству сценографии и в периодической печати. Его нельзя назвать полным, ибо в нем отсутствует имя одного из значительных историков советского театрально-декорационного искусства 1920‑х годов, исследователя сценографии 1960 – 1970‑х Е. Ракитиной. Причина отсутствия — Е. Ракитина в середине 1980‑х годов покинула СССР — неубедительна. В остальном каталог выполняет функцию компаса в обширном море литературы по театрально-декорационному искусству достаточно добросовестно. Можно лишь пожалеть, что не существует такого издания по работам дореволюционного периода. В алфавитном порядке на 96 страницах представлено 57 авторских имен, о каждом даны краткие биографические справки, перечень публикаций. Ему предшествуют изложение творческих взглядов и аннотация основных трудов.

О художниках театра писали часто и много, талантливо и не очень, но писали всегда. Не скупились на изложение своих мыслей и сами мастера. Первым в России был Пьетро ди Готтардо Гонзага[[479]](#endnote-478). Он издал свой знаменитый трактат «Музыка для глаз» еще в 1800 году, а за последующие семнадцать лет написал еще четыре книги, одна из них имела характерный для будущей литературы по сценографии заголовок «Сообщение моему начальству или надлежащее разъяснение театрального декоратора Пьетро ди Готтардо Гонзага о сущности профессии». О трудных обстоятельствах, жизненных и профессиональных, писал в конце 1890‑х годов жаловавшийся на «забвение искусства писать, а не раскрашивать декораций», на тот вред, который «принесла декорационному искусству поаршинная оплата» декоратор казенной сцены К. М. Иванов[[480]](#endnote-479). Одна из жертв «поаршинной оплаты», мастер императорской сцены М. И. Бочаров делился своими соображениями о декоративной живописи[[481]](#endnote-480).

П. Гонзага переписывался с императором Александром I и императрицей Марией Федоровной, контакты А. Головина ограничивались министром Двора и директором Императорских театров. В. Дмитриеву, А. Тышлеру, Н. Акимову в голову бы не пришло делиться мыслями о творчестве с министром культуры или Генсеком. Адресаты сменились, но желание говорить о «сущности профессии» осталось. Художники писали для зрителей, для тех, кто будет смотреть их {191} декорации, еще больше — для коллег, в полемике с ними, или — для себя, чтобы уяснить до конца, понять, разобраться. Для этого же делались и персональные выставки, эти самоотчеты художников.

Выставки и статьи оказались взаимосвязанными. Первые неизменно порождали вторые. Статьи, написанные художниками, — пласт литературы, практически не исследованный. А он дает историкам театра и критикам серьезную дополнительную информацию. Это кладовая исторических фактов, собрание творческих «кредо». От приобщения к ним исследователь выигрывает, погружаясь в творческую лабораторию, приобретает более глубокое понимание профессии художника театра. Внутри этого раздела существуют свои жанры: от мемуарного до узкометодического. Здесь есть и свое классическое наследие: трактаты П. Гонзага, воспоминания и статьи А. Бенуа, М. Добужинского, С. Дягилева, острые и язвительные записки Н. Акимова, можно сюда добавить и недавно вышедшую книжку В. М. Ходасевич «Портреты словами» (М., 1987). Много материалов, знакомых лишь узкому кругу специалистов по театрально-декорационному искусству. Это статьи В. Симова, В. Дмитриева, М. Левина, письма и дневники М. Григорьева, А. Рыкова, Б. Эрбштейна. Множество рукописей, докладных записок, неопубликованных статей, дневников, писем художников театра хранится в домашних архивах и частных собраниях, в фондах ЦГАЛИ и ЛГАЛИ, ГЦТМБ и ЛГМТиМИ[[482]](#endnote-481), различных музеях театров.

Профессия художника предполагает молчаливость. Художники немногословны, но они пытаются добраться до истины. «Кто мы?» — так называется «круглый стол», организованный журналом «Декоративное искусство»[[483]](#endnote-482). «Размышления у стендов», «Так ли мы экспонируем театральных художников?», «Сценография сегодня — какая она?» — лишь немногие названия «круглых столов» журнала «Театр», материалы самих художников[[484]](#endnote-483). Их размышления возникают всегда по конкретному поводу, а активность в публичном осмыслении профессии ограничивается участием в дискуссиях и интервью журналистам.

Сами пишут немногие. Это Т. Сельвинская, чьи эссе позволяют говорить о литературном даре, не столь уж и неожиданном у дочери И. Сельвинского. Пишут В. Левенталь и В. Серебровский. Особенно активен последний. Из старшего поколения с публикациями в сборниках и журналах выступают А. Васильев и М. Курилко. Их человеческий и профессиональный опыт, как правило, используется для писания «театрально-декорационных передовиц» — есть и такой жанр, здесь тоже своя преемственность: в 1950‑е – первой половине 1960‑х годов классиком этого жанра был В. Рындин.

Хронологические рамки относительны. Дискуссии 1960 – 1980‑х годов похожи на дискуссии 1920 – 1930‑х. Интересно, что и поводы одинаковые — выставки. Так, первый серьезный разговор в печати о роли театрального художника состоялся в 1927 году на страницах сборника «Театрально-декорационное искусство в СССР» по следам выставки «Театрально-декорационное искусство в СССР (1917 – 1927)». Второй — в 1935 году в журнале «Театр и драматургия», {192} седьмой номер которого полностью посвящен театрально-декорационному искусству.

Предшественники декларативней, они отчетливо видят перспективу и любят заглядывать вперед, их статьи — манифесты. Наши современники спокойней, менее эмоциональны, практически лишены воодушевления (цеховые начальники не в счет), заняты сегодняшним днем, сосредоточены на конкретных проблемах профессии, вопросах формы.

Для 1970 – 1980‑х годов характерны попытки художников осмыслить профессию, теоретически обосновать основные положения сценографии, прогнозировать процесс. Более других эту склонность обнаруживают Д. Лидер и М. Френкель. Первый препарирует профессию столь активно и действенно, что вспоминается оформленный им спектакль Ленинградского академического Театра драмы им. А. С. Пушкина «Пока бьется сердце» — сильный и холодный свет операционной, белые халаты, резиновые перчатки, ланцет в руках хирурга, больной на столе. Так внеэмоционально анализировали свое ремесло художники-конструктивисты полвека назад. В их традициях и попытка мировоззренческого, философского, а порой и этического обоснования положений профессии. Художник выдвигает на первый план идею пластического конфликта. Задача сценографа, с точки зрения Д. Лидера, в воплощении драматического конфликта, лежащего в основе всего мироздания — не только природных явлений, но и искусства.

М. Френкеля занимает обратная связь: науки о сценографии со сценографией как таковой. Ему не кажется наивной возможность «освоения практиками теоретических основ сценографии», он мечтает с помощью науки «избежать топтания на месте», «грубых и нелепых ошибок», «добиться экономии творческих и физических ресурсов»[[485]](#endnote-484). В двух своих книгах — «Пластика сценического пространства» и «Современная сценография» — М. Френкель пытается «на основе обобщения опыта, накопленного практиками и теоретиками театра, разобраться в некоторых вопросах теории сценографии, упорядочить специальную терминологию и методологию практической деятельности…»[[486]](#endnote-485)

Попытка договориться о терминологии отличает и выступления критиков. Одна из статей В. Березкина так и называется: «Что означает термин “Сценография”»[[487]](#endnote-486). Спорами о понятиях «игровой сценографии», «действенной», «метафорической», «пластической среды» заполнены сборники «Советские художники театра и кино», журналы «Творчество» и «Декоративное искусство». М. Пожарская спорит с В. Березкиным, он с ней, а заодно с Е. Ракитиной, Э. Кузнецовым, О. Савицкой[[488]](#endnote-487). Характерно, что все эти разговоры возникают в период угасания сценографической эпохи, в конце ее победного тридцатилетнего шествия.

Обычно художники с разными творческими программами открыто в печати не сталкиваются. Мастера старшего поколения А. Васильев, Б. Кноблок, С. Юнович и др., не принимающие новации, происшедшие в 1960 – 1980‑е годы, ограничиваются рассуждениями о непреходящей {193} роли и значении театральной живописи, отечественной классики, вспоминают В. Дмитриева и А. Тышлера. Мало кто, подобно В. Шапорину, заявит четко и внятно свое кредо: «Декорации должны быть такими, чтобы каждый школьник-десятиклассник, взглянув, на них, сразу мог сказать: это Достоевский, это скорее всего Тургенев, а вот это, очевидно, Чехов»[[489]](#endnote-488). В примитивной форме В. Шапорин сформулировал проблему, в тот момент крайне актуальную.

Упреки в невнимании к драматургии, равнодушии к автору и его эстетике шли как от мастеров старшего поколения, так и от представителей академической критики. С точки зрения В. Ванслова и Ф. Сыркиной, отказ театрально-декорационного искусства от изобразительности, утверждение, что «художник, сколько бы ни вчитывался в пьесу, проецирует в декорации себя, свои взаимоотношения с миром»[[490]](#endnote-489), не что иное, как обоснование «субъективизма в театрально-декорационном искусстве», «выражение ложной тенденции». В. Ванслов утверждает: «Реализм… заключается в создании художественных образов жизни на основе образов пьесы, в изобразительном раскрытии сути произведения… в правде объективного содержания»[[491]](#endnote-490).

С ним не соглашалась Е. Ракитина, убежденная, что художника театра справедливо более «не привлекает функция историко-географического путеводителя». Он не иллюстрирует, не описывает, не информирует, не украшает, а «предполагает в зрителе человека, способного к… сложным ассоциациям… к напряженной работе чувств, сердца, фантазии, воображения». Современные художники рассчитывают на «непосредственность восприятия чистой пластики у зрителя», уверяет она[[492]](#endnote-491).

Ожесточенные споры возникают и вокруг темы эскиза, его места, роли и значения. Одни его отрицали, другие с печалью или негодованием пророчили засилье макетчиков и завпостов, вытеснение из театра художника, торжество ремесла над искусством. И сторонники и противники были едины в понимании того, что «эскиз… отличается от того, что будет воспроизведено на сцене», что он «сильно трансформируется при воспроизведении» на ней, что в эскизе можно видеть лишь «зрительный, живописный образ будущего действия, дающий эмоциональный толчок восприятию спектакля в процессе работы над ним»[[493]](#endnote-492). Но выводы делали различные. А. Фрейберг утверждал, что если «современный взгляд на сценическое пространство предполагает его участие в драматическом действии, рассматривает актера как главного владельца создаваемой художником “жилплощади”», то задача художника «передать зрителю такое ощущение пространства»[[494]](#endnote-493). Сделать это можно с помощью фотографий, схем, планов, рисунков, чертежей, слайдопроекций. А «развесить по стенам эскизы-картины, расставить макеты — это право художников, работающих в других сферах изобразительного искусства»[[495]](#endnote-494).

Многие не сомневались в праве эскиза на существование: «Эскизы — это платоновские тени, проекции идей, которые умерли, которые есть, которые будут», — утверждал В. Серебровский[[496]](#endnote-495). Не отрицая эскиза, его «ставили на место»: «Театральный эскиз редко представляет {194} живописную ценность»[[497]](#endnote-496). Рейтинг эскиза падал. Утрачивал он и другое свое качество, важное для историка театра, — переставал быть источником информации. Художники понимают, что разрыв между их замыслами и режиссерскими решениями в недостаточном знакомстве постановщиков с изобразительным искусством. А ведь «без влияния смежных искусств — кино, живописи, музыки — театр не может нормально развиваться», утверждает тот же В. Серебровский[[498]](#endnote-497). Речь идет не о заимствовании тех или иных технических приемов, а об освоении методологии этих искусств. Это понимал А. Таиров, чувствовал Е. Вахтангов, знал Вс. Мейерхольд, призывавший учиться у художников, каждый новый этап своей биографии начинавший с художником иного направления.

Неравные отношения между художником и режиссером, мезальянс — главный лейтмотив литературы по сценографии того периода, лирическая тема художников, один из главных «коньков» критиков. В. Серебровский утверждал, что современный сценограф напоминает человека, желающего петь, в то время как его держат за горло двое — режиссер и драматург. Достижения сценографии, с его точки зрения, факт не радостный, так как «театральная декорация расцветает отдельно от театра, превращаясь в разновидность живописи, что само по себе нелепо, ибо без театра нет театральной декорации»[[499]](#endnote-498). Еще жестче формулирует Д. Боровский: «… нет и не может быть отдельно проблемы сценографии. Есть общие проблемы театра, искусства в целом»[[500]](#endnote-499).

В середине 1970‑х заговорили о театре художника. Сценографические миры Э. Кочергина, Д. Боровского, А. Фрейберга, Д. Лидера, М. Китаева, И. Блумберга отторгались от своих создателей, становясь самостоятельными эстетическими понятиями. Именно в это время предприняты как удачные, так и неудачные попытки написания монографий о сценографах.

Симптоматично то, что большая половина этих заявок, а в ряде случаев и рукописей не увидела свет[[501]](#endnote-500). В то время этими же авторами писались книги о классиках советского театрально-декорационного искусства, монографии тематического характера — такие, как «Художник в театре Чехова», «Художники Большого театра»[[502]](#endnote-501) — и получались они удачнее, чем книги о сценографах. Мне видится в этом некая закономерность. Сценографы не тянули на монографии. И виноваты в этом были не они, не недостаток их личного и творческого потенциала, а специфика самой профессии, с трудом фиксируемой, понятной лишь в движении, во взаимодействии со всеми остальными компонентами театра. По сути, перед авторами вставали те же проблемы, что и перед экспозиционерами. Последние на какой-то небольшой отрезок времени, лет на десять, нашли форму подачи сценографических идей — именно идей, а не их авторов. Помогли макеты, планировки, чертежи, слайдопроекции. В масштабе книги сделать это оказалось труднее. Коллаж из сценографических идей Д. Лидера предложил Г. Коваленко[[503]](#endnote-502). Но его книга интересна в первую очередь специалистам, художник и человек возникают в ней как проекция своих собственных трактовок сценического пространства {195} и времени, фактуры и композиции. Менее удачна монография В. Березкина о М. Китаеве[[504]](#endnote-503). Она более традиционна, но тут есть своя особенность. Скрытым соавтором В. Березкина является сам М. Китаев, иначе как понять, почему строится она в форме постоянного разговора с художником, цепи бесконечных бесед — от спектакля к спектаклю, от замысла к воплощению. Автор активно цитирует письма к нему, содержащие ответы на поставленные в процессе работы над книгой вопросы. Из их текстов очевидно, что публикация писем не предполагалась художником.

Метод В. Березкина представляется обоюдоострым. С одной стороны, добросовестность, богатство фактического материала, с другой — недостаток четко выраженной позиции.

Итак, функции художников в спектакле изменились. По утверждению главного исследователя и критика сценографии 1970‑х годов Е. Ракитиной, «это уже не декорация, а личное переживание пространства драмы»[[505]](#endnote-504).

Но то, что в 1960‑х – первой половине 1970‑х годов воспринималось как положительный момент, к концу 1970‑х – началу 1980‑х читалось иначе.

Метафора или ребус, к разгадке которого вынуждает зрителя художник, — такова альтернатива в оценке его работ, таков диапазон восприятия. Реабилитируя в глазах недоброжелателей «метафорическую декорацию», Е. Ракитина утверждала: «Значительное число слабых работ — отнюдь не результат приверженности художника к тому или иному приему». Само стремление художника мыслить метафорически не может быть недостатком. «Опасно пытаться создавать поэтическую декорацию, не имея склонности к поэзии. Но не менее опасно, — добавляет она, — заниматься иллюстрированием места действия, не проявляя подлинного интереса к знанию материальной культуры, среды, делать функциональные декорации, не чувствуя стихии действия, его законов»[[506]](#endnote-505).

Критика в лице Е. Ракитиной, Э. Кузнецова, Г. Коваленко, Р. Хидекель констатировала: при создании пластической среды спектакля художник занимается не отбором характерных деталей и сочинением из них композиции, имеющей прообразом реальное место действия, а поиском некоего единого пластического сплава, каждый раз возникающего по новой рецептуре.

По словам И. Уваровой, «созданное на сцене не есть декоративно-метафорическое место действия, но среда». Художник «ищет вещество, из которого она сделана. Небо, земля, воздух, дом, улица, дерево, кровать перегоняются в одной реторте до тех пор, пока не начинают выделять новое вещество. Из вещества он формирует экологическую нишу, хранящую следы людей, живущих здесь»[[507]](#endnote-506).

Об интеллектуальной насыщенности сценографии писали Е. Ракитина и В. Березкин, И. Уварова и Э. Кузнецов, Р. Хидекель и А. Михайлова. Г. Коваленко определяет главную особенность Д. Лидера как концептуализм[[508]](#endnote-507), а Э. Кочергин называет нынешний этап собственного развития «постконцептуализмом»[[509]](#endnote-508).

{196} Констатация того, что в конце 1960‑х в театр пришли эрудиты[[510]](#endnote-509), не мешала Е. Ракитиной иронизировать над точкой зрения критиков, утверждающих особую интеллектуальную значимость сценографии. «Настаивать на какой-то особой интеллектуальности, ином характере прочтения драматургии было бы некоторым преувеличением, да и попросту неуважением к предшественникам… Не думаю, — добавлял критик, — что… Э. Кочергин или В. Левенталь имеют в этом смысле какие-то преимущества перед В. Дмитриевым и П. Вильямсом»[[511]](#endnote-510).

Сценографический метод вернул сценической площадке ее предназначение. Отказавшись от иллюзорности, вспомнили о театральной игре, по-иному осмыслили сцену и предметы, ее заполняющие. Актер заново учился работе с предметом. Отсюда интересы исследователей к народным театральным системам, обнаружение генетических корней «игровой декорации»[[512]](#endnote-511). Эта особенность лучше других исследована И. Уваровой благодаря ее занятиям формами фольклорного и кукольного театров[[513]](#endnote-512).

Сценографический метод уравнял в правах профессиональные категории — обостренное внимание к ним было характерно для 1920‑х годов. Пафос нахождения научных основ пластики современному художнику был близок и понятен. Сценография вызвала из глубин забвения проблемы композиции и ритма, фактуры и света, наконец — пространства во всем его многообразии.

Появились статьи, посвященные не художникам и выставкам, а проблемам. Формальные категории, испокон веков бывшие для художников живой реальностью, материалом и условием их труда, обычно критиков не интересовали. А если осмыслялись, то в сугубо теоретическом аспекте, как, например, М. Эткиндом в статье «О диапазоне пространственно-временных решений в искусстве оформления сцены»[[514]](#endnote-513).

Историческим аспектом проблемы сценического пространства занималась И. Уварова, специализировавшаяся на изучении «Традиций старинного театра и русских сценических исканиях начала XX века»[[515]](#endnote-514). Ее внимание привлекла также трактовка В. Соловьевым и В. Мейерхольдом сценического пространства комедии дель арте в Студии на Бородинской[[516]](#endnote-515). Редактор журнала «Декоративное искусство», она обращена к сценической вещи, маске, кукле. Статья И. Уваровой «Вещь на сцене» — серьезный вклад в изучение данной проблематики[[517]](#endnote-516). Эту актуальную для театра 1960 – 1970‑х годов тему Е. Ракитина, историк театрального конструктивизма, решала на материале спектаклей В. Мейерхольда.

Для литературы по сценографии 1970 – 1980‑х годов характерен не конкретный анализ решения пространства, выбора фактуры и сценической композиции в спектакле и творчестве художника, а общетеоретическая постановка вопроса, исторический очерк.

Общеэстетический аспект отличает труды А. Михайловой, ее фундаментальную книгу «Образ спектакля» (М., 1978).

Пространству посвящены заметки режиссеров А. Васильева «Новая реальность пространства (Заметки режиссера и комментарии {197} критика [П. Богдановой])»[[518]](#endnote-517) и М. Захарова «Контакты с пространством (Заметки о современной сценографии и творчестве А. Шейнциса)»[[519]](#endnote-518), статьи Э. Кузнецова «Куб сцены» и «К характеристике сценографического пространства»[[520]](#endnote-519), А. Михайловой «Пустое пространство (Зритель и сцена. Переживание пространства)»[[521]](#endnote-520), И. Уваровой «Пространство сцены»[[522]](#endnote-521).

Статья Кузнецова «К характеристике сценографического пространства» имеет подзаголовок: «Постановка вопроса». Утверждая, что «пространство — одна из главных категорий современной сценографии и, возможно, современного театра вообще», что определилось уже «невиданное разнообразие моделей сценического пространства, вошедших в обиход театра и настоятельно требующих своего осмысления»[[523]](#endnote-522), Э. Кузнецов предпринимает практически первую, и, как мне кажется, удачную попытку систематизации, характеристики и классификации разных видов сценического пространства, вступая в полемику с утвердившимися уже точками зрения.

Симптоматично, что в тот момент, когда сценографами отстаивалась новая образность и принципы оформления спектакля, когда, казалось, хватало работы по осмыслению современного процесса, критики обратились к истории.

Если для Е. Ракитиной история и ее познание — живой процесс, ничем не регламентированный, то В. Березкину она нужна для подтверждения тезиса, как кладовая аргументов. Он подчиняет себе факт. Взгляд в прошлое определен предпосылай: современный этап развития театрально-декорационного искусства (по В. Березкину, «действенная сценография») — качественно новый этап в развитии театрально-декорационного искусства. Весь предшествующий многовековой опыт рассматривается как некий подготовительный этап исторической реформы, проведенной в общемировом масштабе советскими художниками 1960‑х – 1980‑х годов. Он пишет: «Если посмотреть на современное искусство театральных художников с позиции многовековой исторической ретроспективы развития этого вида художественного творчества, то обнаружится, что сегодня складывается принципиально новый, в корне отличный от всех исторически предшествовавших, тип образного познания действительности данным искусством. В этом плане мы можем говорить о том, что сейчас происходит смена принципов оформления спектакля, — вторая за всю историю мирового сценического искусства. <…> Действенность как способ сценического воплощения новой идейно-художественной установки сценографии является завоеванием советского театра второй половины 60‑х – начала 70‑х годов. Ранее такой сценографии театр не знал»[[524]](#endnote-523).

Для подтверждения особой роли современной сценографии Березкин рассматривает качественно иную природу художественного образа у сценографов, вслед за А. Михайловой и ее книгой «Образ спектакля» «играя» сопоставлениями «образ-замысел», «образ-произведение», «образ-восприятие». По мысли В. Березкина, новаторство сценографов в том, что в этой триаде они отказались от «образа-произведения», {198} устремившись от «образа-замысла» прямо к «образу-восприятию»[[525]](#endnote-524). Сам В. Березкин «работает» противопоставлением понятий «изобразительная режиссура», которая — прошлое, и «пластическая режиссура», которая — настоящее: «В предшествующие периоды истории сценического искусства главной задачей художника было создание декорационной среды (иллюзорно-достоверной, живописной, конструктивной, вещественной и т. д.) для спектакля и для сценического действия актеров. Эта система принципов получила название “изобразительной режиссуры”. Эта задача решается и сейчас. Вместе с тем происшедшие в середине 60‑х – начале 70‑х годов изменения в искусстве театра оказали воздействие на сценографию. Думается, что современной сценографии более подходит понятие “пластической режиссуры”. Обладая, как и их предшественники, умением создавать декорационную среду, художники все более стремятся средствами пластики непосредственно “режиссировать” спектакль, само сценическое действие в драме или “переводить” на язык пластики музыку в опере или в балете»[[526]](#endnote-525).

«Режиссура» художников породила своеобразный кризис сценографии. Сегодня сценография многими воспринимается как субъективный метод. Слишком активно она выражает «я» художника. Пространство, фактура, законы композиции — все поставлено ему на службу. Это ЕГО представление о мире мы находим в очередной модели мироздания на сцене театра. Даже такое, казалось бы, объективное понятие, как «среда» спектакля, несет на себе черты интерпретации драматургии, не случайно это слово в литературе по сценографии получает огромные полномочия.

Кризис сценографии почувствовали многие — и художники, и критики.

Падение интереса к сценографии, происшедшее в начале 1980‑х годов и осознанное многими ее мастерами и критиками, привело к неожиданным результатам: художники стали уходить из театра или, что чаще встречается, совмещать занятия им с живописью, графикой, прикладным искусством. Искусствоведы либо «забросили» сценографический процесс, перестали им интересоваться, либо увлеклись другими видами искусства, а кто заинтересовался театрально-декорационным искусством уже будучи специалистом в области книжной графики или живописи, вернулся к своим прежним пристрастиям.

Трудно сегодня привести пример прихода в театр живописцев, а ведь еще недавно прекрасный ленинградский живописец З. Аршакуни оформлял спектакли в ТЮЗе и в Малом театре оперы и балета.

Все это черты кризиса. Но они видны изнутри. Если судить по многочисленным публикациям в журналах, по книгам, альбомам, сборникам, в театрально-декорационном искусстве — полный расцвет. Речь идет не о том, что нет хороших проблемных статей, осмысляющих современный сценографический процесс, фиксирующих его кризисное состояние. Они есть. Но они растворены в общем бодром тоне, отрегулированном потоке публикаций, идущих будто с конвейера. Как и в других сферах нашей жизни, тут еще недавно действовал механизм плановости и централизации. Утвердили план издания {199} по сценографии, никто его не корректировал, выходили год за годом сборники «Советские художники театра и кино». Последний, переименованный в «Художник и зрелище», увидел свет в 1990 году. Тогда же появился серьезный труд — исследование А. Михайловой «Сценография: теория и опыт» (М., 1990), итожащий поиски и находки сценографии, но разговор о нем, так же, как и о целом ряде других работ, выходит за пределы этой статьи.

### Примечания

## **{****201}** Л. И. ГительманРусская драматургия в оценке Э.‑М. де Вогюэ

Эжен-Мельхиор де Вогюэ (1848 – 1910) — крупнейший русист Франции, член Французской академии, автор многочисленных книг, статей о русской литературе, драматургии, театре, истории. Его основной труд «Русский роман», впервые опубликованный во Франции в 1886 году, неоднократно переиздавался впоследствии. Переведенная на многие европейские языки, книга эта сыграла видную роль в пропаганде русской литературы на Западе. И хотя Вогюэ полагал, что русская литература, русский театр выражают не всегда доступный «латинскому сознанию» мир людей, наделенных религиозно-экстатической душой и воспринимающих реальность сквозь призму своих мистических откровений, Он, однако, оказался способным увидеть величие русского человека в его неустанной борьбе со злом, в его мучительных сомнениях и неодолимом стремлении к нравственному идеалу. Именно поэтому, а также потому, что Вогюэ уже в начале нынешнего столетия был признан наиболее авторитетным русистом и до настоящего времени на его статьи, книги постоянно ссылаются зарубежные исследователи, необходимо дать объективный анализ его концепций русской культуры, показать как положительные, так и уязвимые стороны его литературно-театральной критической деятельности.

Интерес к России существовал во Франции давно. В XVIII веке французские просветители вели деятельную работу по изучению «русских книг», русской жизни. В XIX столетии интерес этот ощутимо возрос. На французский язык переводились произведения Н. М. Карамзина, Д. И. Фонвизина, И. А. Крылова, а позднее — А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя и мн. др. И. С. Тургенев с помощью Луи Виардо сделал достоянием французских читателей свои «Записки охотника», пьесы, ранние романы. Важно здесь и другое. Тургенев был одним из самых активных пропагандистов русской литературы во Франции.

Особое внимание к России проявлял Проспер Мериме. Его интерес был многосторонним. Он в разные годы выпустил в свет книги, статьи, {202} посвященные русской истории, русскому народному творчеству, русской литературе.

К середине XIX века Россия настолько привлекает французов, что когда англичанин У. Ролстон в 1868 году поместил в «*The Edinburgh Review*» статью об А. Н. Островском, парижский журнал «*La Revue britannique*» тут же опубликовал ее на французском.

В 1870 – 1880‑х годах во Франции издавались переводы романов Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, И. А. Гончарова и других русских писателей. Вслед за первыми изданиями следовали вторые, третьи.

Появление большой русской прозы во Франции, несомненно, обогатило французскую литературу и шире — французскую духовную жизнь. Естественно поэтому и обращение реформаторов французской сцены к произведениям русских писателей.

Обращение это обусловливалось также и особенностями тогдашнего театрального процесса.

Первый театр Франции Комеди Франсез, осуществляя постановки классических произведений Корнеля, Расина, Мольера, «хорошо сделанных пьес» Скриба, Дюма-сына, Ожье, Сарду, оказался в стороне от насущных и острых жизненных проблем. Крупнейшие актеры — Сара Бернар, Муне-Сюлли, Коклен-старший, Эдмон Го и др., демонстрируя виртуозное профессиональное мастерство, замыкались в сфере своего искусства, отстаивали его самодостаточность. Поэтому театральные поиски, ориентирующиеся на контакт с реальной действительностью, с современной литературой, вобравшей в себя ее идеи и образы, развернулись на периферии французской театральной жизни, в среде любителей. Любителей, которые в 1887 году создали Театр-Либр (Свободный театр), возглавленный Андре Антуаном.

Любители скоро стали профессионалами. Но утверждаемые ими творческие принципы были иными, нежели в академическом театре Франции. Именно тут родилось искусство режиссуры, уже тогда осуществлявшее важнейшую содержательную функцию. Был открыт новый метод работы с актерами, новые законы реалистической актерской игры, вступившие в резкое противоречие с традиционными правилами французской декламационной школы. Сотрудничая с молодыми художниками, Антуан впервые пытался согласовать оформление спектакля с его общим идейным и художественным замыслом.

Деятельность Театр-Либр сразу же оказалась за пределами собственно эстетических поисков. Антуан, поддержанный передовыми литераторами, критиками, художниками, прогрессивной общественностью, стремился осмыслить реальные жизненные процессы. Поэтому Театр-Либр обратился к постановкам никогда прежде не ставившихся во Франции произведений Эмиля Золя и братьев Гонкуров, Ибсена и Гауптмана, Верга и Стриндберга — произведений высокого социального содержания, в которых делалась попытка рассмотреть сложные взаимосвязи человека и мира[[527]](#endnote-526).

Русские пьесы особенно привлекали театральных новаторов. В Театр-Либр впервые увидела свет рампы драма Л. Толстого «Власть тьмы» (1888). Тогда же, несомненно под влиянием репертуарных {203} поисков и художественных открытий Антуана, в «Одеоне» состоялась премьера спектакля «Преступление и наказание» по роману Ф. Достоевского. Позднее в театре «Бомарше» была представлена «Гроза» А. Островского (1889), в Театр-Либр — «Нахлебник» И. Тургенева (1890). А в 1900‑х годах на театральной афише Франции появились имена А. Чехова и М. Горького.

Интерес к русской драматургии, к России обусловливался в немалой степени деятельностью известного русиста, театрального критика Эжена-Мельхиора де Вогюэ.

В значительной мере усилиям Вогюэ, его эрудированному художественному анализу творчества русских писателей, его влюбленности в Россию обязана французская сцена своим столь активным обращением к созданиям русского гения. Мало того, и нынешнее обостренное внимание театральных деятелей Франции к русским духовным ценностям, литературе, драматургии во многом, как полагал Андре Барсак, предопределил Вогюэ.

Вогюэ изучил русский язык в России, где в течение шести лет, с 1877 по 1882 год, находился на дипломатической службе.

По возвращении на родину он опубликовал в 1883 году в журнале «*La Revue des Deux Mondes*» свой очерк, посвященный творчеству недавно скончавшегося И. С. Тургенева[[528]](#endnote-527). Очерк этот три года спустя, в несколько переработанном и дополненном виде, отдельной четвертой главой вошел в книгу Вогюэ «Русский роман»[[529]](#endnote-528).

Уже в первом своем труде, посвященном проблемам русской духовной жизни, Вогюэ предстает не только эрудированным русистом, но и критиком, умело ориентирующимся в современном литературном процессе, исследователем, освоившим принципы культурно-исторической школы.

Прежде чем перейти к анализу произведений Тургенева, молодой Вогюэ воссоздал историческую, общественную и литературную атмосферу той поры, когда писатель начал свой творческий путь. Здесь характеризовался «гоголевский период» русской литературы (по хронологии Вогюэ, с 1842 по 1856 год), отмеченный становлением и развитием так называемой «натуральной школы» («*l’école naturelle*»). Писатели этой школы, подчеркивал Вогюэ, были «верны программе», намеченной Гоголем и Белинским[[530]](#endnote-529).

Вогюэ указывал на связь литературы «сороковых годов» («*années quarante*») с передовыми общественными идеями, на пронизывающий ее «социальный пафос» («преданность реализму Гоголя»). Именно поэтому, рассматривая духовную жизнь России того времени, Вогюэ говорил, прежде всего, о кружке Петрашевского, который не только сыграл важную роль в современном обществе, но и выразил главную тенденцию времени — поиски нового социального идеала. И Тургенев, хотя и покинул позднее Россию и жил преимущественно во Франции, сформировался как общественный деятель, как писатель, как личность именно в обстановке «сороковых годов». Он остался верен юношеским идеалам и в более поздние годы, когда создал свои великие романы, в том числе «Отцы и дети».

{204} Существенна еще одна деталь в позиции Вогюэ как критика-русиста, выявившаяся в первой же его работе. Он отмечал глубокую приверженность Тургенева к России, к Родине. «Любовь Тургенева к родной земле, — писал Вогюэ, — была неизменной. Он чтил ее, и она живет в каждом слове его произведений. О нем можно сказать словами Грибоедова: ему был приятен и “дым отечества”»[[531]](#endnote-530). Эта связь русского писателя с родной почвой интерпретировалась Вогюэ как животворящий источник творчества художника, чутко ощущающего требования духовного и общественного развития нации.

Правда, уже здесь, в ранней работе Вогюэ, можно обнаружить его единомыслие с поздними русскими славянофилами. Особенно тогда, когда он подчеркивал некую «исключительность» русского народа, обусловленную, как ему казалось, его почти мистической, «соборной» приверженностью к традиционному русскому православию.

Французский критик увидел в «Записках охотника» «грустную симфонию русской земли», а в романах, отдельных рассказах писателя — неодолимую печаль, которая преследует героев тургеневских произведений. Вогюэ усматривает даже определенную связь между роком, торжествующим тут, и античным роком Эсхила и Софокла. Мысль Вогюэ очевидна: глубокая религиозность русских героев перекликается с неизбывным трагизмом героев античных драм, судьбой которых распоряжаются всевластные боги. И здесь и там личность не способна к самостоятельным решениям. Она зависима от окружающего мира, законов, управляющих ею и самой жизнью, от внутреннего своего бытия, непостижимого и неимоверно сложного.

Многие выводы Вогюэ, касающиеся России, русской культуры, литературы, которые были сформулированы им в очерках о Тургеневе, уточнятся со временем, станут более вескими и глубокими. Некоторые свои суждения он отвергнет как ошибочные. А иные почти без изменений будут повторены Вогюэ позднее в статьях, посвященных творчеству Достоевского, Толстого, Чехова, Горького, а также французским спектаклям по произведениям русских писателей.

Программная постановка Театр-Либр «Власть тьмы» сразу же и горячо была поддержана передовой общественностью Франции. Среди тех, кто откликнулся на спектакль Антуана, был и Вогюэ. Его статья оказалась чрезвычайно важной для молодого новатора. Тем более что к этому времени критик был уже широко известен как автор нашумевшей книги «Русский роман», многочисленных статей о русской истории, как несомненный авторитет в области русской культуры, русской жизни. Вогюэ восторженно констатировал на страницах журнала «*La Revue des Deux Mondes*»: «… когда после финальной картины занавес упал среди всеобщего шума восклицаний, публика была вне себя (*la public était transporté*). В течение всех четырех часов изумление не оставляло меня ни на одну минуту и я ни разу не колебался»[[532]](#endnote-531). Вогюэ, не сомневаясь, принял спектакль Антуана, хотя против этого спектакля резко выступили многие литераторы, критики — и среди них такие маститые, как Франсиск Сарсе, Анри Сеар, Адольф Вольф, Огюст Витю.

{205} Вогюэ назвал постановку Театр-Либр «Аустерлицем» Антуана, очевидной и полной его победой. Он объяснял это прежде всего тем, что Антуан и его актеры сумели обнаружить содержание пьесы Толстого, приобщить к ее нравственному пафосу французских зрителей. Вогюэ, отдавая должное «сдержанному позитивизму» Золя, решительно отмежевывал спектакль «Власть тьмы» от явления золяистского толка, а точнее — от эпигонских произведений, созданных в традициях золяистского «натурализма». Критик увидел в спектакле Театр-Либр мощь и силу античных трагедий, «Орестеи» Эсхила. Утверждая, что «Толстой из семейства Эсхила», Вогюэ нашел трактовку «Власти тьмы» в театре Антуана вполне правомерной. Он восторженно говорил об игре актеров, сумевших не в частных деталях, а в трагических столкновениях раскрыть власть преступных страстей над человеком, жестокое чувство «вины» и величественный пафос «очищения». Вогюэ приветствовал Антуана, который не послушался «защитников натурализма», присутствовавших на репетициях «и требовавших от него умалить роль Акима»[[533]](#endnote-532).

Мнение Вогюэ совпало с высказыванием одного из переводчиков пьесы, Оскара Метенье (вторым переводчиком пьесы был Исаак Павловский), усмотревшим в постановке Антуана «свободное и полное дыхание античного театра»[[534]](#endnote-533).

Вогюэ, поддерживая новаторское начинание Андре Антуана, дал основательный анализ спектакля Театр-Либр. Он осмыслял не частные открытия реформатора французской сцены, а общее направление его поисков, связанных и с новым репертуаром, и с утверждением сценического произведения как целостного явления искусства, и с воплощением в театре нового сценического жанра.

Между тем очевидно, что и тут Вогюэ придерживался славянофильской концепции русской литературы, самой русской жизни, русского характера. Он настаивал на неодолимой приверженности «русской души» («*l’âme russe*») к Богу и религии, ищущей в этой сфере ответа на мучительные вопросы, выдвигаемые перед русским человеком его невыносимо трудным бытием. Для Вогюэ главная фигура в спектакле Антуана Аким, потому что Аким претворяет в себе свет религии, в то время как Матрена воплощает тьму земных страстей. Между «светом» и «тьмой», подобно тому, как это трактовалось в Новом Завете, и идет борьба, в центре которой оказался Никита. «Свет» торжествует. Торжествует неколебимая вера Акима в божественную справедливость. Так, по мнению Вогюэ, в постановке Театр-Либр «Власть тьмы» утверждалось подлинно русское отношение к Богу, через которое только и можно спастись простому русскому человеку[[535]](#endnote-534). Известно, однако, что для Антуана, связывавшего пьесу Толстого с опубликованным тогда же романом Золя «Земля», конфликт Акима и Матрены являлся прежде всего конфликтом социальным. Власть тьмы — это неодолимое влечение человека к собственности, к деньгам, это его нравственная несвобода. В том случае, когда человек сумел преодолеть в себе это влечение, сумел осознать его как нечто пагубное, он сбрасывал с себя «власть тьмы» и становился свободной личностью. В этом — главное направление эволюции {206} Никиты в спектакле Антуана, в этом — пафос его борьбы с самим собой[[536]](#endnote-535).

Через год после постановки «Власти тьмы» в Театр-Либр другой парижский театр — театр «Бомарше» — обратился к «Грозе» Островского. Перевод, как и в случае с пьесой Л. Толстого, принадлежал О. Метенье и И. Павловскому (премьера состоялась 8 марта 1889 года). Спектакль этот, однако, не получился. Зрители его не приняли, критики — осудили. Даже один из авторов перевода (О. Метенье) вынужден был признать, что актеры театра «Бомарше», «приученные играть мелодраму, были дезориентированы перед лицом иностранной пьесы, психология которой оказалась им недоступной»[[537]](#endnote-536).

Но то, что Островский вышел на французскую сцену, — обстоятельство немаловажное. И, естественно, Вогюэ и тут сказал свое слово. Правда, специальной рецензии он не написал, однако на спектакле был и, видимо, поделился своими впечатлениями с Метенье, который поспешил сообщить об этом в своем предисловии к изданным вскоре на французском языке пьесам Островского.

Метенье, с полным знанием дела заявляя, что Вогюэ «неустанно содействовал акклиматизации во Франции русских произведений», тут же приводит ряд его суждений и о «Грозе». Они весьма характерны. Виднейший французский русист называет эту пьесу лучшей среди созданий Островского, некоторые из которых, по его мнению, весьма «детские», наивные, например «Бешеные деньги» («*Le Fol Argent*»). «Гроза», подчеркивал Вогюэ, это трагедия, свидетельствующая «о желании автора выступить с либеральных позиций против деспотии, в защиту света и свободы». С точки зрения французской публики, поведение Варвары Кабановой, устраивающей ночное свидание жене своего брата, может показаться странным, может быть, даже нелепым, замечает Вогюэ в разговоре с Метенье. Но нельзя забывать, что речь идет о подлинном чувстве, «о любви, лишенной позы и красивых фраз». И Варвара догадывается об этом. Поэтому лишь на первый взгляд кажется, что у «юной девушки отсутствует стыдливость». Однако «возмущение по этому поводу не должно нас обезоружить», ибо тут содержится глубинный смысл: Варвара Кабанова «пытается по-своему выступить против существующего порядка вещей». Она помогает Катерине, а Катерина, по твердому убеждению Вогюэ, — роль, созданная для великой актрисы, это — «московская Федра». Ведь не случайно в Петербурге роль Катерины исполняет Савина — русская Сара Бернар[[538]](#endnote-537).

Впечатления Вогюэ от спектакля театра «Бомарше», от «Грозы» Островского, на которые ссылается Метенье в своем предисловии в книге «Три шедевра русского театра», свидетельствуют о стремлении французского русиста заглянуть в глубь русской пьесы, обнаружить ее основные нравственные идеи.

Однако отношение Вогюэ к Островскому было далеко не однозначным. Если «Гроза» вызвала у него серьезные раздумья о личности, способной на высокие чувства и отстаивающей их перед лицом деспотизма, узаконенных обычаев, традиций, то многие другие создания великого драматурга он не принял. В книге «Россия», опубликованной {207} три года спустя после премьеры «Грозы» в театре «Бомарше», Вогюэ справедливо отмечал, что после «Ревизора» «вся школа русских комедиографов получила дальнейшее развитие под влиянием Островского»[[539]](#endnote-538). Но когда он несколько ниже говорит о его пьесах, то ему явно изменяет художественное чутье. Он видит только поверхностный социальный пласт в созданиях Островского. Вогюэ говорит о его тяготении к бытописательству и не ощущает глубины поэтических обобщений и новаторства драматурга. Вот что он писал о пьесах Островского: «Мещане, купцы… населяют большую часть его комедий. Картины, безусловно, жизненные, достоверные, однако часто излишне грубые; действия почти никакого; патетические сцены, возможные и здесь и там, решительно устраняются. Это примитивное искусство, интересное лишь своим соответствием нравам и требованиям публики»[[540]](#endnote-539). Французский исследователь творчества Островского Жюль Патуйе заметил как-то: по мнению Вогюэ, персонажи в пьесах русского драматурга «грубо раскрашены и без нюансов, как если бы они изображались на народных дешевых картинках». Такое суждение автора «Русского романа» вызвало протест Патуйе. Он считал, что Вогюэ не понял разницы между «театром нравов» и «романом нравов», где действительно необходим тщательный психологический анализ героев[[541]](#endnote-540). Думается, что дело здесь в другом. Вогюэ просто не смог разглядеть за социальным пафосом пьес Островского их глубинных идей. Здесь требовалось, видимо, более основательное знание русской жизни, особенно быта и нравов московского Замоскворечья. Думается также, что тут сказалось и некоторое неприятие реалистической творческой направленности Островского, не совпадающей с художественными и философскими воззрениями французского критика.

Вогюэ не сумел по достоинству оценить и драматургию И. С. Тургенева. Ссылаясь, подобно некоторым современникам, на суждения самого Тургенева, он утверждал, что Тургенев «был недостаточно строг к ряду своих шуточных пьес и комедий», созданных в ту пору (речь идет о конце 1840 – 1850‑х годах. — *Л. Г*.). При этом Вогюэ подчеркивал, что писатель, разрешив издательствам их публиковать, отказывал себе в драматическом таланте. «Признание справедливое, — писал Вогюэ, — этот голос… с тонкими нюансами, душевно выразительный в романе, не годился для громогласного театра»[[542]](#endnote-541). Поэтому Вогюэ не принял спектакля Антуана «Нахлебник», о котором он вспоминал на склоне своей жизни в этюде о Гоголе. Не принял еще и потому, что тут «маленький человек» интерпретировался и не в традиции западной культуры, усматривавшей в нем некую ничтожную часть, некую «молекулу», «атом» всеобщей системы современного мира, и не в традиции русской национальной культуры, отстаивающей, по мнению Вогюэ, «маленького человека» из «христианской симпатии», «христианского сострадания» к нему[[543]](#endnote-542). Между тем Антуан создал сложный образ Кузовкина. Он наделил его чертами человека униженного, преисполненного страха, смятения, но одновременно сумел обнаружить и благородную гордость своего героя, его человеческое достоинство. Кузовкин Антуана вызывал к себе {208} не столько жалость, сколько уважение. Иными словами, Театр-Либр действительно по-новому для Франции трактовал «маленького человека». Об этом доказательно писали французские критики Родольф Дарзан, Эдуард Ноэль и Эдмон Стули, русский критик и театральный деятель П. П. Гнедич и некоторые другие[[544]](#endnote-543).

Вогюэ первый во Франции создал монографический очерк о Ф. М. Достоевском[[545]](#endnote-544). Он анализировал такие произведения, как «Бедные люди», «Униженные и оскорбленные», «Преступление и наказание». Менее подробно тут шла речь об «Идиоте», «Бесах», «Братьях Карамазовых». И в этом, возможно, была своя закономерность. Романы, пристально рассматриваемые Вогюэ и высоко им ценимые, в известной мере были близки европейской литературной традиции. Французскому критику было легче их осмыслить, нежели поздние сочинения Достоевского. Кроме того, в них, казалось, на поверхности лежали идеи, которые, по мнению Вогюэ, выражали особенности русского национального характера, русской национальной жизни.

Существенно, однако, другое. Вогюэ первым во Франции и одним из первых, писавших о Достоевском, обнаружил в эпическом творчестве русского писателя мощную драматургическую основу. Он досказывал, что в Достоевском живет «умелый драматург» («*dramaturgue habile*»), что произведения его исполнены напряженного драматизма, а некоторые персонажи его романов «говорят и действуют», как герои античной трагедии. Что же касается «Преступления и наказания», то по психологической глубине и силе эмоционального воздействия роман этот ассоциировался у Вогюэ с шекспировским «Макбетом»[[546]](#endnote-545). Не потому ли театр «Одеон» тогда же обратился к прославленному роману русского писателя, заказал инсценировку Полю Жинисти и Юг Ле Ру — известным литераторам из круга Театр-Либр — и осуществил ее 15 сентября 1888 года. И уже в рецензии на этот спектакль критики Эдуард Ноэль и Эдмон Стули повторили мысль Вогюэ, отчетливо проявленную в постановке Пореля, что после «Макбета» «Преступление и наказание» воистину «самое глубокое исследование преступной психологии»[[547]](#endnote-546).

В начале нашего столетия критик Гастон Сорбэ продолжил начатый Вогюэ разговор о «драматургичности» прозы русского писателя. Он писал в 1911 году, что столкновения героев Достоевского, «перипетии», переживаемые ими, решены необычайно действенно, драматически напряженно. При чтении их ловишь себя на мысли, что наблюдаешь все те события, о которых идет тут речь. Персонажи раскрываются главным образом с помощью диалога. А текст, в котором выражена общая мысль, — «словно ремарка между репликами»[[548]](#endnote-547).

Хотя к началу XX века Вогюэ был отнюдь не старым человеком (ему исполнилось только 52 года), его художественное кредо, его литературные и общественные пристрастия сложились в 1870 – 1880‑х годах. Возможно, поэтому он настороженно, если не резко критически отнесся к русским писателям конца XIX – начала XX столетия, прежде всего — к творчеству А. П. Чехова и М. Горького. Разумеется, и тут его наблюдения были порой необычайно тонки, {209} а суждения — основательны. Но в целом содержание художественных открытий Чехова и Горького оказалось для него непостижимым.

Большой монографический очерк о Чехове Вогюэ поместил в январском номере журнала «*La Revue des Deux Mondes*» за 1902 год[[549]](#endnote-548). К этому времени творчество русского писателя было широко представлено во Франции. Здесь публиковались его рассказы, повести, пьесы. Правда, французский театр делал в ту пору только первые попытки обратиться к драматургии Чехова. Известно, например, что в 1900 году Андре Антуан, создавший незадолго перед тем театр, который получил наименование Театр Антуана, предполагал поставить «Дядю Ваню». О начале работы над спектаклем сообщал тогда русский журнал «Нувеллист»[[550]](#endnote-549). А несколько позднее, в июне 1902 года, отрывки из пьесы «Чайка» были показаны в Париже труппой актрисы Лидии Яворской[[551]](#endnote-550).

Во второй половине XX века, когда французская афиша буквально пестрит названиями чеховских пьес, когда создаются такие выдающиеся спектакли, как «Дядя Ваня» Саша Питоева, «Вишневый сад» Жан-Луи Барро, «Этот безумный Платонов» («Пьеса без названия») Жана Вилара, чеховские спектакли Андре Барсака и мн. др., трудно представить, что в начале нынешнего столетия Чехов во Франции был объявлен авторитетными русистами нетеатральным автором. Первым об этом категорически заявил К. Валишевский, опубликовавший в Париже в 1900 году капитальное исследование «Русская литература»[[552]](#endnote-551). Он обвинил пьесы Чехова «в полном отсутствии… действия и психологического развития характеров»[[553]](#endnote-552). Подобную же позицию вслед за Валишевским занял и Вогюэ. Он сравнивал чеховские одноактные комедии с любительскими фотографиями, снятыми под сакраментальный возглас: «Не шевелитесь! Я должен сделать еще одно клише!»[[554]](#endnote-553) Вогюэ считал, что русский писатель, воссоздавая во всех подробностях мрачную картину российского быта, способен вызвать лишь ощущение безысходной тоски, безнадежной скуки. Вот, например, как выглядит содержание чеховских «Трех сестер» в пересказе Вогюэ: «В сонный провинциальный город вступает на постой полк. Он привносит сюда некоторое оживление. Между офицерами и тремя сестрами зарождаются отношения наподобие любовных. Подробный рассказ о них был бы скучен для наших читателей… Я приближаюсь к катастрофе — это всего лишь отъезд полка… Город снова впадает в оцепенение. Прозоровы, брат и сестры, философствуют о суетности всего сущего. У нас подобный сюжет едва ли годился бы для новеллы. Я опасаюсь, как бы не поднялся бешеный смех над тремя сестрами, плачущими при виде того, как уходят их военные»[[555]](#endnote-554).

По мнению Вогюэ, герои Чехова — «ноющие неудачники», «обреченные силе неизбежного рока», позорно бездействующие и наполняющие сцену жалостными стонами. Они способны только мрачно размышлять над своей неудавшейся жизнью.

Герои эти глубоко несимпатичны французскому критику, как несимпатичен ему и весь мир Чехова, решительно им не понятый, осмысленный одномерно, как мир беспросветного пессимизма. Вогюэ {210} полагал, что под пером Чехова Россия вырастает в некий натуралистический символ. Русскому писателю, считал он, видится в ней «огромный труп, распростертый на снежном саване между степью и лесом, народ уныло смотрит на него, от него убегает монах, твердя заученные молитвы, убегает и резонер, неуемной болтовней подавляя в себе тяжелые предчувствия»[[556]](#endnote-555).

Произведения М. Горького стали известны во Франции уже в конце XIX века. 10 февраля 1899 года петербургский издатель Горького С. П. Дороватовский писал ему в Нижний Новгород: «… Ваши книги теперь переводятся на немецкий, французский и английский языки»[[557]](#endnote-556). В августе 1901 года Вогюэ опубликовал развернутую статью о Горьком[[558]](#endnote-557). А когда в 1905 году, на третий день после расстрела мирной демонстрации у Зимнего дворца, писатель был заточен в Петропавловскую крепость и волна критических выступлений, посвященных его деятельности, буквально захватила французские журналы и газеты, Вогюэ переиздал свой обширный труд о Горьком. Переиздал отдельной книжкой с большим портретом Горького на обложке[[559]](#endnote-558) и с предуведомлением, начинавшимися знаменательными словами: «Имя Максима Горького — у всех на устах…»[[560]](#endnote-559)

Пьесы Горького тогда же стали появляться на французской сцене. В июне 1902 года труппа петербургского Нового театра, возглавляемая Лидией Яворской, выступила в Театре Антуана с отрывками из спектакля «Мещане»[[561]](#endnote-560). В апреле 1903 года в театре «Атеней» состоялась премьера «На дне», осуществленная русскими студентами, обучавшимися во Франции. Современник писал об этом спектакле: «Пьеса поставлена очень тщательно. Написаны две новые, довольно характерные декорации, сделаны специальные костюмы, а для грима использовались рисунки московской постановки… Типы Горького схвачены довольно удачно, и некоторые сцены вызвали аплодисменты зала…»[[562]](#endnote-561) А в октябре 1905 года «На дне» играют уже на французском языке в театре «Эвр», руководимом Люнье-По. Спектакль этот с участием Элеоноры Дузе (Василиса) и Сюзан Депре (Наташа) имел огромный успех[[563]](#endnote-562).

Интерес к Горькому во Франции в начале 1900‑х годов не случаен. К этому времени тут уже достаточно хорошо известны многие произведения русской литературы. Известно также о тех переменах, которые наметились в русском театре в связи с новаторскими поисками недавно созданного Московского Художественного театра. Не последнюю роль играла здесь и внутренняя обстановка, сложившаяся тогда во Франции. Столкновения противоборствующих сил, резко размежевавшихся еще в пору борьбы дрейфусаров и анти-дрейфусаров, к началу нынешнего века переросли в социальные столкновения. В результате упорной борьбы левые партии одержали победу на выборах 1902 года. Это позволило им сделать «первый устойчивый кабинет радикалов», который продержался до 1905 года.

Естественно, что в подобных условиях М. Горький привлекал к себе внимание во Франции. Вогюэ иронически замечал, что романтизм и лиризм Горького от повара, «посвятившего его в таинства {211} (*l’initiation*) вымысла и сказки, а реализм — преподан самой жизнью»[[564]](#endnote-563). Реализм этот, по мнению Вогюэ, и губит Горького. Ибо русский писатель, обладая высоким даром создания колоритных образов, неожиданных и новых, «пишет водкой: его особенная своеобразная гуманность буквально купается в алкоголе, текущем по всем страницам, пары его заволакивают все творчество Горького тусклым облаком, холодным, как то серое небо, которое обыкновенно висит над его пейзажами. Читая его, представляешь себе Россию огромным кабаком в мрачном подвале, из которого несет потом, салом и керосином…»[[565]](#endnote-564) Вогюэ заявляет, что прежде в русской литературе, русском театре утверждалось просветленное религиозное начало; прежде русская литература, русский театр были «свидетельством веры — национальной связи этого неисчислимого множества людей». Горький же отошел от этой традиции. «Горький переносит нас в другую Россию, более черствую, где люди разобщены и придавлены к земле»[[566]](#endnote-565). Замечание это, безусловно, тонкое и точное. Но Вогюэ не соглашался с подобной тенденцией в русском искусстве. Поэтому он завершал свою статью откровенным призывом к Горькому, используя при этом слова одного из горьковских героев — Коновалова: «Максим, давай в небо смотреть!»[[567]](#endnote-566) Убежденный в том, что основное свойство русской натуры — религиозность, Вогюэ и в творчестве русских драматургов всякий раз стремился отыскать некую религиозную идею. Отсутствие ее у Горького вызывало у Вогюэ настороженность, а часто и резко критическое отношение к его произведениям.

Во всех своих статьях, книгах Вогюэ предстает человеком, сформировавшимся однажды и навсегда. Почти невозможно обнаружить эволюцию в его миросозерцании, в его эстетических пристрастиях. Такое бывает редко, но бывает. И в основе идеологической позиции Вогюэ лежит его приверженность религиозному типу сознания, осмысляющего мир и человека в этом мире в контексте абсолютного и безоговорочного признания инобытия. Эмиль Фаге не без основания называл Вогюэ глубоким спиритуалистом и даже идеалистом, убежденным в необходимости для человека веры[[568]](#endnote-567).

Работы Вогюэ привлекали читателей композиционной четкостью, безукоризненным слогом и художественностью изложения. Он обладал даром тонкого критика, умеющего обнаружить в рецензируемом произведении, будь то роман, пьеса или спектакль, сложную взаимосвязь формы и содержания. При этом определяющим моментом в оценке явления искусства для него было именно его функциональное значение. Возможно, этим и объясняется приверженность Вогюэ к русской культуре, в которой он открыл для себя новый «центр идей». Руководящие идеи, преобразующие Европу, уже не исходят из французской души, писал Вогюэ в «Русском романе». «Такая же злосчастная, как наша политика, приведшая к утрате мирового господства в материальном мире, наша литература утратила господство в интеллектуальном мире, который был нашим неоспоримым достоянием»[[569]](#endnote-568). Вогюэ сумел в пьесах русских драматургов увидеть нравственное содержание, борьбу идей. Часто идеи эти он принять {212} не мог, они были чужды ему. Но важно, что в русском искусстве он усмотрел пафос интеллектуального спора, философского осмысления жизни, высокое напряжение духовных поисков.

Основываясь на методе культурно-исторической школы, Вогюэ исследовал творчество русских прозаиков и драматургов в тесной взаимосвязи с эпохой, которой они принадлежали. Эпоха эта представала на страницах его статей, книг в разных аспектах — историческом, общекультурном, художественном. Иными словами, он стремился к постижению частных явлений русской культуры в контексте исторического развития русского национального сознания. Пусть оценки Вогюэ иной раз излишне тенденциозны, но он один из первых, кто не только привлек внимание широкой западноевропейской общественности к России и ее культуре, но сумел обнаружить в созданиях русского гения самостоятельность суждений, миросозерцание, таящее в себе новые возможности в постижении человеческого бытия. Это обстоятельство сыграло значительную роль в обращении французского театра к русским пьесам, к инсценировкам русских романов. Молодые новаторы, поддерживаемые Вогюэ, начали то, что ныне стало повседневностью французской сцены. С помощью русских произведений они обогатили французский театр новыми идеями, новыми формами сценического искусства. И хотя в настоящее время отряд французских славистов необычайно велик, работы Вогюэ сегодня продолжают привлекать внимание всех любящих русскую литературу и театр.

### Примечания

1. См.: *Альтшуллер А*. Становление науки о театре // Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. Л., 1971. С. 214 – 233; *Хайченко Г. А*. Основные этапы развития советского театроведения, 1917 – 1941. М., 1981. С. 38 – 119. [↑](#footnote-ref-2)
2. *Гвоздев А. А*. Итоги и задачи научной истории театра // Задачи и методы изучения искусства. Пг., 1924. С. 83. [↑](#endnote-ref-2)
3. Цит. по: *Гладков А*. Театр: Воспоминания и размышления. М., 1980. С. 270. [↑](#endnote-ref-3)
4. *Кугель А*. Театральные заметки // Театр и искусство. 1908. № 41. С. 718. [↑](#endnote-ref-4)
5. *Джанелидзе Д*. О некоторых методологических вопросах театроведения // Театральная правда. Тбилиси, 1981. С. 372. [↑](#endnote-ref-5)
6. См.: *Barthes R*. Critique et vérité. Paris, 1966. [↑](#endnote-ref-6)
7. См.: *Выготский Л. С*. Психология искусства. М., 1986. С. 336 – 356. [↑](#endnote-ref-7)
8. *Стрелер Дж*. Театр для людей. М., 1984. С. 110. [↑](#endnote-ref-8)
9. Подробнее об этом см.: *Альтшуллер А*. Театр в контексте истории // Театр в контексте истории. Л., 1990. [↑](#endnote-ref-9)
10. Интересные суждения об актерском перевоплощении см.: *Барбой Ю. М*. Структура действия и современный спектакль. Л., 1988. С. 43 – 54. [↑](#endnote-ref-10)
11. *Станиславский К. С*. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. М., 1954. С. 235. [↑](#endnote-ref-11)
12. Там же. С. 236. [↑](#endnote-ref-12)
13. *Товстоногов Г*. Зеркало сцены: В 2 т. Т. 1. Л., 1980. С. 143 – 144. [↑](#endnote-ref-13)
14. *Гадамер Х.‑Г*. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М., 1988. С. 633. [↑](#endnote-ref-14)
15. *Аристотель*. О искусстве поэзии: (Поэтика) М., 1957. С. 56, 82. [↑](#endnote-ref-15)
16. Споры о том, какому ведомству принадлежит драма — театро- или литературоведению, разрешаются, если рассматривать вопрос с точки зрения выразительных средств. Для литературы — это слово, для театра — это слово как интонация и жест, переданные, например, через систему знаков препинания, и ремарка как способ обустройства пространства и т. д. Из драмы вполне вычитывается тот тип театра, для которого она создавалась, даже если это абсолютно новый и неизвестный тип. [↑](#endnote-ref-16)
17. *Гадамер Х.‑Г*. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М., 1988. С. 175. [↑](#endnote-ref-17)
18. *Шумахер Э*. К теории исполнительского искусства // Наука о театре. Л., 1975. С. 66. [↑](#endnote-ref-18)
19. См.: *Хализев В*. Драма как явление искусства. М., 1978; *Мочалов Ю*. Композиция сценического пространства: Поэтика мизансцены. М., 1981; *Калмановский Е*. Книга о театральном актере: Введение в изучение актерского творчества. Л., 1984; *Барбой Ю*. Структура действия и современный спектакль. Л., 1988. [↑](#endnote-ref-19)
20. *Буркгард М*. Театр. Спб., 1909. С. 158 – 159. [↑](#endnote-ref-20)
21. *Вермель С*. Алхимия театра. Берлин, 1923. С. 23. [↑](#endnote-ref-21)
22. *Гадамер Х.‑Г*. Истина и метод. С. 156. [↑](#endnote-ref-22)
23. *Левкин А*. Лирическая речь монтировщика декораций в процессе демонтажа тех // Театр. жизнь. 1989. № 12. С. 30. [↑](#endnote-ref-23)
24. *Таиров А. Я*. Записки режиссера: Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970. С. 133 – 134. [↑](#endnote-ref-24)
25. *Таиров А. Я*. Беседа о театре… ЦГАЛИ, ф. 2579, оп. 1, ед. хр. 1109, с. 8, 17. [↑](#endnote-ref-25)
26. *Мейерхольд В. Э*. Театр: К истории и технике // Театр: Книга о новом театре. Спб., 1908. С. 153. [↑](#endnote-ref-26)
27. {32} *Измайлов А*. Счастливо оставаться!.. // День свершений. Л., 1988. С. 491. [↑](#endnote-ref-27)
28. *Мейерхольд В. Э*. Театр: К истории и технике. С. 156. [↑](#endnote-ref-28)
29. *Станиславский К. С*. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М., 1958. С. 478 – 479. [↑](#endnote-ref-29)
30. *Гвоздев А. А*. Театральная критика. Л., 1987. С. 29. [↑](#endnote-ref-30)
31. Там же. [↑](#endnote-ref-31)
32. Там же. С. 30. [↑](#endnote-ref-32)
33. Там же. С. 30 – 31. [↑](#endnote-ref-33)
34. Там же. С. 31. [↑](#endnote-ref-34)
35. Там же. С. 36, 38. [↑](#endnote-ref-35)
36. *Марков П. А*. О театре: В 4 т. Т. 3. М., 1976. С. 135. [↑](#endnote-ref-36)
37. Там же. [↑](#endnote-ref-37)
38. Там же. С. 135 – 136. [↑](#endnote-ref-38)
39. Но не последняя: М. Н. Эпштейн в статье «Игра в жизни и в искусстве» (1977 – 1978) вновь вернулся к персонифицированному описанию систем актерской игры, связав их с именами К. С. Станиславского, Б. Брехта, А. Арто и Е. Гротовского (см.: *Эпштейн М. Н*. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX – XX веков. М., 1988. С. 291 – 298). Философский уровень описания надежно предохранил автора от конкретного театроведения (отсюда некоторые ошибки), а эссеистическая установка — от построения системы с четкими основаниями выделения типов искусства актера. [↑](#endnote-ref-39)
40. *Степун Ф. А*. Основные проблемы театра. Берлин, 1923. С. 85. [↑](#endnote-ref-40)
41. *Станиславский К. С*. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М., 1959. С. 94. [↑](#endnote-ref-41)
42. См.: *Золотоносов М. А*. Советские театральные критики о проблеме направлений в сценическом искусстве // Театральная критика 1917 – 1927 годов: Проблемы развития: Сб. науч. тр. Л., 1987. С. 158 – 159 и примеч. 34 на с. 170. [↑](#endnote-ref-42)
43. См. важнейшую в этом отношении статью Л. С. Выготского «К вопросу о психологии {53} творчества актера» (1932), в которой автор констатировал, что «психология актера есть историческая и классовая, а не биологическая категория», вплотную приблизившись к пониманию сменного и знакового характера актерской игры: «Законы сцепления страстей, законы преломления и сплетения чувств роли с чувствами актера должны быть разрешены раньше всего в плане исторической, а не натуралистической (биологической) психологии» (*Выготский Л. С*. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1984. С. 323). Впервые статья была опубликована в книге: *Якобсон П. М*. Психология сценических чувств актера. М., 1936. Не исключено, что работа 1932 года возникла из доклада на подсекции психологии сценического творчества театральной секции ГАХНа 23 января 1928 года «К изучению психологии творчества актера» (см.: Бюллетень ГАХН. Вып. 11. М., 1928. С. 44). [↑](#endnote-ref-43)
44. Арена: Театральный альманах. Пб., 1924. С. 11. [↑](#endnote-ref-44)
45. См., наприм.: *Калмановский Е. С*. Вопросы театральной терминологии. Л., 1984. С. 22 – 28. [↑](#endnote-ref-45)
46. Искусственно сдержанная в СССР в своем развитии в 1960 – 1980‑е годы, семиотика превратилась в одну из полулегальных забав советской интеллигенции, в выраженное в эзотерической форме интеллектуальное фрондерство. Сегодня список книг по семиотике значителен, однако число семиотических работ на русском языке, посвященных именно театру и достойных внимания, не так уж и велико: *Богатырев П. Г*. О взаимосвязи двух близких семиотических систем: (Кукольный театр и театр живых актеров) // Тр. по знаковым системам. Вып. 6. Тарту, 1973; *Он же*. Знаки в театральном искусстве // Там же. Вып. 7. Тарту, 1975; *Волконский С. М*. Выразительный человек. Спб., 1913; *Иванов Вяч. Вс*. Современная наука и театр // Театр. 1977. № 8; *Он же*. Зал и сцена // Там же. 1978. № 7.; *Он же*. Современная наука и театр: К анализу постановки «Валькирии» Вагнера С. М. Эйзенштейном в Большом театре // Театральная правда. Тбилиси, 1981; *Лотман Ю. М*. Семиотика сцены // Театр. 1980. № 1; *Он же*. Текст в тексте // Тр. по знаковым системам. Вып. 14. Тарту, 1981; *Мукаржовский Я*. Опыт структурного анализа актерской индивидуальности: Чаплин в «Огнях большого города» // Там же. Вып. 13. Тарту, 1981; *Поляков М. Я*. Семиотическая проблематика театра: [Обзор] // Некоторые вопросы теории театра в зарубежном театроведении. М., 1979; *Ревзина О. Г., Ревзин И. И*. Семиотический эксперимент на сцене: Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием // Тр. по знаковым системам. Вып. 5. Тарту, 1971; *Шпет Г. Г*. Театр как искусство // Мастерство театра: Временник Камерного театра. 1922. № 1. [↑](#endnote-ref-46)
47. См.: *Лотман Ю. М*. Язык театра // Театр. 1989. № 3. С. 102. [↑](#endnote-ref-47)
48. *Барт Р*. Нулевая степень письма // Семиотика. М., 1983. С. 309. [↑](#endnote-ref-48)
49. См.: *Барт Р*. Литература и значение // *Барт Р*. Избр. работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 276 – 279. [↑](#endnote-ref-49)
50. Ср.*: Sinko G*. Intencja i konwencja w zyciu i w teatrze // Teatr (Warsžawa). 1987. N 9. S. 22 – 24. [↑](#endnote-ref-50)
51. Это именно «конвенция», ибо в жизни ничего подобного нет (на этом, кстати, основывалась критика МХТ его противниками, например, В. В. Розановым). Можно напомнить мысли У. Эко о фотографии: «Мнение, будто фотография — это аналог действительности, отвергнуто даже теми, кто долгое время его отстаивал. Нам известно, что необходимо иметь натренированный глаз, чтобы распознать фотоизображение. <…> Любое изображение рождается из целого ряда последовательных транскрипций» (см.: *Эко У*. О членениях кинематографического кода // Строение фильма: Некоторые проблемы анализа произведений экрана: Сб. ст. М., 1985. С. 84). Идея К. С. Станиславского — «**открытый** человек» — пришлась весьма кстати 1930‑м годам с их манией проникновения в сокровенные мысли и чувства людей. Положительный герой театра и кино сталинского периода должен был обязательно быть открытым — означающим с ясным, легко понимаемым означаемым. [↑](#endnote-ref-51)
52. Речь здесь идет о **знаках**, но они базируются на важнейшей психологической характеристике — самовосприятия человека во времени. См. выделение разнохронного и синхронного самовосприятий в статье: *Пятигорский А. М., Успенский Б. А*. Персонологическая классификация как семиотическая система // Тр. по знаковым системам. Вып. 3. Тарту, 1967. С. 23 и сл. [↑](#endnote-ref-52)
53. На языке семиотики первые отношения — синтактические, вторые — прагматические. [↑](#endnote-ref-53)
54. {54} Не будем скрывать прототипы предлагаемой тетрахотомии (тетралеммы). Это, во-первых, противопоставление метонимии и метафоры как базовых принципов порождения всякого художественного текста, восходящее к работам Р. О. Якобсона (см.: *Jakobson R*. Two aspects of language and two types of aphasic disturbances // *Jakobson R., Halle M*. Fundamentals of Language. Gravenhage, 1956. P. 76 – 82; см. также: *Иванов Вяч. Вс*. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976. С. 168 – 185); во-вторых, таблица четырех типов синхронизации звука с изображением, предложенная З. Кракауэром (см.: *Кракауэр З*. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974. С. 160). О тетралемме см.: *Кулль И., Мялль Л*. К проблеме тетралеммы // Тр. по знаковым системам. Вып. 3. С. 60. [↑](#endnote-ref-54)
55. См.: *Turner V*. From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play. N. Y., 1982. P. 15 – 18, 119; *Кизевальтер Г*. Перформанс и группа «Коллективные действия» // Театр. 1990. № 4. С. 71 – 76. К сожалению, недоступной осталась работа Р. Шехнера «The end of humanism» (см.: Performing Arts Journal. 1979. Vol. 4. N 1 – 2). [↑](#endnote-ref-55)
56. Не входя в детали, укажем лишь на имена И. Левого, А. Моля, В. В. Налимова и И. А. Чернова, в работах которых этот подход обосновывается и используется в тех или иных разновидностях. [↑](#endnote-ref-56)
57. *Станиславский К. С*. Указ. собр. Т. 6. С. 76. Ср. с описанием процесса камлания как «искусства переживания» в статье: *Леви-Стросс К*. Колдун и его магия // Природа. 1974. № 8. С. 91. [↑](#endnote-ref-57)
58. *Станиславский К. С*. Указ. собр. Т. 6. С. 63. [↑](#endnote-ref-58)
59. *Спиркин А. Г*. Представление // БСЭ. 3‑е изд. М., 1975. Т. 20. С. 514. [↑](#endnote-ref-59)
60. *Чехов М. А*. О работе актера над собой // Горн. 1919. Кн. 4. С. 53. [↑](#endnote-ref-60)
61. *Дидро Д*. Парадокс об актере. Ярославль, 1923. С. 20. [↑](#endnote-ref-61)
62. Там же. С. 22. [↑](#endnote-ref-62)
63. *Иванов Вяч. Вс*. Категория времени в искусстве и культуре XX века // Structure of Texts and Semiotics of Culture. Paris, 1973. P. 146. [↑](#endnote-ref-63)
64. Ср. с устаревшей точкой зрения на метафору в драматическом театре как на явление, не тождественное приему или «степени обнажения и обнаружения условности», в автореферате кандидатской диссертации Н. А. Шалимовой «Метафора в драматическом театре. Проблемы поэтики» (М., 1990). Представление о метафоре как типе образности в отношении спектакля в целом как раз и должно сочетаться с описанием метафоры, проникшей в актерскую технологию. Однако взамен такого описания Н. А. Шалимова предлагает весьма общие рассуждения (см. с. 18 – 21 указ. автореф.). [↑](#endnote-ref-64)
65. Ср.: *Каган М. С*. Морфология искусства. Л., 1972. С. 310. [↑](#endnote-ref-65)
66. См.: *Золотоносов М. Н*. Концепция личности в советском драматическом театре 1920‑х годов: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. Л., 1989. С. 4 – 5. [↑](#endnote-ref-66)
67. Ср. с предложением Е. Б. Вахтангова участникам «Принцессы Турандот» «играть не роли, указанные текстом пьесы, а итальянских актеров, играющих эти роли» (см.: *Захава Б. Е*. Вахтангов и его студия. Л., 1927. С. 136). В современном театре последовательнее всех эту линию проводил Г. А. Товстоногов («Король Генрих IV», 1969; «Волки и овцы», 1980), причем и в тех случаях, когда концепция «театра в театре» не была явно выражена, режиссер задавал «актерский» способ существования как специфически театральное выражение двойственности отдельных персонажей (лицедейство = лицемерию) в спектаклях «Мещане» (1967), «Балалайкин и Ко» (1973). [↑](#endnote-ref-67)
68. *Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А*. Амплуа актера. М., 1922. С. 14. [↑](#endnote-ref-68)
69. Там же. [↑](#endnote-ref-69)
70. *Завадский Ю. А*. Учителя и ученики. М., 1975. С. 215. [↑](#endnote-ref-70)
71. Общая риторика. М., 1986. С. 195. [↑](#endnote-ref-71)
72. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. Ч. 1. М., 1968. С. 135. [↑](#endnote-ref-72)
73. Там же. С. 227. [↑](#endnote-ref-73)
74. Там же. С. 135. [↑](#endnote-ref-74)
75. Любовь к трем апельсинам. 1914. № 4/5. С. 71. [↑](#endnote-ref-75)
76. *Симонов П. В*. Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций. М., 1962. С. 21; ср.: *Джемс У*. Психология. Пг., 1922. С. 291; *Coleman J. С*. Facial expression of emotion // Psychological Monographs. 1949. Vol. 63. N 1. [↑](#endnote-ref-76)
77. *Strasberg L*. Acting and the training of the actor // Producing the Play / Ed. by J. Gassner, N. Y., 1943. P. 149. Ср. с практикой «Актерской Студии», созданной {55} 1947 году Ли Страсбергом и Элиа Казаном. Студия «поставила многозначность мимики во главу угла своей системы выразительности, развивая до крайности некоторые положения “системы Станиславского”. В лучших работах выпускников этой школы (в частности, в ролях 50‑х годов Марлона Брандо) мимический рисунок роли настолько усложнялся, что на лице актера в каждый данный момент можно было прочесть целую совокупность разнообразнейших и противоречивых эмоций, выражение каждой из которых определенным, заранее запрограммированным способом связывалось с той или иной частью лица: подбородком, губами, лбом и т. д.» (*Разлогов К. Э*. Актер в фильме и телевизионном спектакле: К постановке проблемы // Поэтика телевизионного театра: Сб. М., 1979. С. 224). К сожалению, найти в книгах об «Актерской Студии» и ее участниках подтверждения подобной работы нам не удалось. [↑](#endnote-ref-77)
78. Ср., наприм., с характерным для конца 1930‑х годов рассуждением С. Л. Цимбала об Э. П. Гарине: «Как всякий живой человек и тем более как актер, призванный видеть, понимать и наблюдать людей, он не может не придавать значения внутренней жизни человека, его душевным движениям, чаяниям, думам. Ощущать себя самого как форму, как движущееся в пространстве пластическое тело он не станет — для этого он должен вовсе не уважать себя как художника» (см.: Эраст Гарин. Л., 1939. С. 10 (брошюра из серии «Артисты Государственного Театра комедии»)). [↑](#endnote-ref-78)
79. *Золотоносов М. А*. «История лошади»: Средства построения художественной картины мира // Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения, 1984. Л., 1986. С. 118, 120. [↑](#endnote-ref-79)
80. *Лордкипанидзе Н. Г*. Актер на репетиции. М., 1978. С. 83. [↑](#endnote-ref-80)
81. Ср. также с мизансценами А. В. Эфроса, контрастирующими с внутренним самочувствием актеров, в спектаклях «Ромео и Джульетта» и «Брат Алеша» и с их анализом в статье: *Велехова Н. А*. Исчезающее пространство // *Велехова Н. А*. Когда открывается занавес. М., 1975. С. 242 – 247. [↑](#endnote-ref-81)
82. *Barthes R*. Introduction à l’analyse structurale des récits // Communications. 1966. N 8. P. 5. [↑](#endnote-ref-82)
83. Подробно эта типология и семантика отдельных образов рассмотрены нами в статьях: К проблеме типологии персонажей у Ф. М. Достоевского: («Братья Карамазовы») // Содержательность художественных форм. Куйбышев, 1987. С. 40 – 56; Концепция личности и принципы изображения положительного героя у Ф. М. Достоевского // Русская литература 1870 – 1890 годов: Эстетика и метод. Свердловск, 1987. С. 86 – 95. [↑](#endnote-ref-83)
84. Ср.: «В конце концов у Брехта возникает мысль о разнообразии и относительности семантических систем: театральный знак не определен имманентно, и то, что называют **естественностью** в актере или **правдой** стиля игры, есть лишь один допустимый язык из множества допустимых (язык выполняет свою **коммуникативную** функцию благодаря узаконенности, а не правдивости), и этот язык есть такой побочный продукт определенного психического уклада, что **сменить знаки** (но не то. что они выражают) — значит дать естественному **новое толкование** (что характерно именно для искусства), основав его не на “естественных” законах, но — в противоположность этому — на той свободе, которую надо придать вещи, чтобы она стала знаком» (см.: *Barthes R*. Theatre and Signification // Theatre Quarterly. 1979. Vol. 9. N 33. P. 29). Это рассуждение повторяет некоторые тезисы из ответов Р. Барта на вопросы журнала «Tel Quel» (1963); на русском языке опубликовано в книге: *Барт Р*. Избр. работы: Семиотика. Поэтика. С. 278. [↑](#endnote-ref-84)
85. См.: *Станиславский К. С*. Указ. собр. Т. 1. М., 1954. С. 284; Т. 4. М., 1957. С. 450. [↑](#endnote-ref-85)
86. Представление об актере и режиссере как медиумах, через которых говорят минувшие театральные эпохи, последовательнее всего выражено в статье: Балаган // Любовь к трем апельсинам. 1914. № 2. С. 24. Ср.: *Чернов И. А.* Опыт типологической интерпретации барокко // Сб. ст. по вторич. моделирующим системам. Тарту, 1973. [↑](#endnote-ref-86)
87. См.: *Берковский Н. Я*. Литература и театр. М., 1969. С. 202 – 210; *Золотоносов М. А*. Природа — Театр — Человек // Человек — природа — искусство. Л., 1986. С. 220 – 226. [↑](#endnote-ref-87)
88. См.: *Игнатьев А. А*. Маргинальные эффекты в коммуникативных системах // Семиотика и информатика. Вып. 10. М., 1978. С. 99 – 101. [↑](#endnote-ref-88)
89. *Jakobson R., Halle M*. Fundamentals of Language P. 62. [↑](#endnote-ref-89)
90. {56} О такой возможности еще в 1936 году писал Я. Мукаржовский; см. также: *Лотман Ю. М*. Знаковый механизм культуры // Сб. ст. по вторич. моделирующим системам. С. 195 – 196. [↑](#endnote-ref-90)
91. *Эко У*. Имя розы. М., 1989. С. 461. [↑](#endnote-ref-91)
92. См.: *Лотман Ю. М*. Структура художественного текста. М., 1970. С. 34 – 35, 42 – 43; *Он же*. Динамическая модель семиотической системы // Семиотика культуры. Тарту, 1978. С. 18 – 33. См. также: *Золотоносов М. А*. Метаморфозы терминологии и коммуникативный аспект культуры // Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения, 1983. Л., 1983. С. 244 – 248. Странно, что к переключениям (коммутациям) кодов осталась равнодушна группа «μ», создавшая «Общую риторику» (М., 1986). [↑](#endnote-ref-92)
93. См.: *Каменская М. Ф*. Воспоминания // Ист. вестник. 1894. № 10. С. 50; Ежегодник РО Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979. С. 73. [↑](#endnote-ref-93)
94. Описания «акций» группы см. в статьях: *Кизевальтер Г*. «Вечная молодость», или Существуют ли «коллективные действия»? // Родник (Рига). 1989. № 11. С. 36 – 39; *Он же*. Перформанс и группа «Коллективные действия». С. 72 – 73. См также: *Левашов В*. По ту сторону «Коллективных действий» // Декор. искусство СССР. 1990. № 3. С. 36 – 37. [↑](#endnote-ref-94)
95. *Кизевальтер Г*. Перформанс и группа «Коллективные действия». С. 75 – 76. [↑](#endnote-ref-95)
96. См.: The art of the beginner // International Theatre Information. 1978. Springsummer. P. 7 – 11; Theatre of Sources, 1977 – 1980: A Jerzy Grotowski Projekt // Ibid. Winter. P. 2 – 3; *Grotowski J*. The Theatre’s New Testament // Ritual, Play and Performance: Readings in the Social Sciences & Theatre. N. Y., 1976. P. 180 – 195; *Turner V*. From Ritual to Theatre. P. 116 – 117. Изложение на рус. яз. см.: *Гротовский Е*. Странствование к Театру Истоков // Родник. 1989. № 7. С. 47 – 51. [↑](#endnote-ref-96)
97. *Дживелегов А. К., Бояджиев Г. Н*. История западноевропейского театра. М.; Л., 1941. С. 349 – 350. [↑](#endnote-ref-97)
98. Ср. с тождеством церемониала сцены и зала в театре Алексея Михайловича (см.: Первые пьесы русского театра. М., 1972. С. 51 – 98). [↑](#endnote-ref-98)
99. Характеристика обоих явлений дается в статье: *Богатырев П. Г*. Знаки в театральном искусстве. С. 20; а также в книге: *Богатырев П. Г*. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 58 – 59, 88 – 89. Описанный эффект из непроизвольно возникающего **свойства** становится сознательно применяемым **средством** у Л. Н. Толстого (описание оперы в «Войне и мире»), у Б. Брехта (очуждение), у Л. Пиранделло: в «Шести персонажах, в поисках автора» Директор и актеры воспринимают персонажей и их безусловные отношения как условные (M1→M2), а условное сценическое зрелище персонажи интерпретируют как безусловное (M2→M1). [↑](#endnote-ref-99)
100. Ср. с описанием В. И. Живокини: *Станиславский К. С*. Указ. собр. Т. 1. С. 36. [↑](#endnote-ref-100)
101. См.: *Дживелегов А. К., Бояджиев Г. Н*. История западноевропейского театра. С. 344; ср. с особенностями актеров-оннагата, стремившихся не изображать женщину, а превратиться в нее даже в повседневной жизни (см.: *Гундзи М*. Японский театр Кабуки. М., 1969. С. 104; *Хамамура Е. и др*. Кабуки. М., 1965. С. 117 – 118). [↑](#endnote-ref-101)
102. В Кабуки зритель сидит в партере в специальном отделении вместе со своей семьей, ест, пьет, кормит детей (см.: *Плетнер О*. Театр Кабуки // Японский театр. Л.; М., 1928. С. 40 – 41). Ср. с описанием китайского театра (см.: *Алексеев В. М*. Китайская народная картина. М., 1966. С. 61) и шекспировского (см.: *Тэн И*. Развитие политической и гражданской свободы в Англии в связи с развитием литературы. Ч. 1. Спб., 1871. С. 273 – 283). [↑](#endnote-ref-102)
103. См.: *Иванов Вяч. Вс*. Современная наука и театр. С. 105 – 106; *Pronko L. С*. Theater East & West: Perspectives Toward a Total Theater. Los Angeles; London, 1974. [↑](#endnote-ref-103)
104. *Альтшуллер А. Я., Герасимов Ю. К*. Русский театр XIX – начала XX века // История советского театроведения: Очерки, 1917 – 1941. М., 1981. С. 161. [↑](#endnote-ref-104)
105. *Алперс Б. В*. Театр Мочалова и Щепкина. М., 1979. С. 4 – 5. [↑](#endnote-ref-105)
106. *Марков П. А*. О театре: В 4 т. Т. 1. М., 1974. С. 50. [↑](#endnote-ref-106)
107. *Гвоздев А*. Мейерхольд // Жизнь искусства. 1925. № 33. 18 авг. С. 8. [↑](#endnote-ref-107)
108. *Мейерхольд В. Э*. Переписка, 1896 – 1939. М., 1976. С. 243 – 244. Текст уточнен по подлиннику (см. Архив ВНИИИ, ф. 31, оп. 1, № 306, л. 2, 2 об). [↑](#endnote-ref-108)
109. См.: *Блюм В*. Театральный термидор // Жизнь искусства. 1926. № 20. 18 мая. С. 6. [↑](#endnote-ref-109)
110. См.: *Гвоздев А*. Любовь к трем апельсинам: (Гоцци в русской переделке) // Речь. 1914. № 60. 3 марта. С. 3. [↑](#endnote-ref-110)
111. См.: *Гвоздев А*. Общественная сатира Карло Гоцци // Север. записки. 1915. № 10. С. 124 – 131; *Его же*. Из истории театра и драмы. Пг., 1923. [↑](#endnote-ref-111)
112. См.: *Мокульский С. С*. А. А. Гвоздев — историк зарубежного театра // Театр и драматургия. Л., 1959. С. 357 – 372. [↑](#endnote-ref-112)
113. См.: *Шнейдерман И*. Алексей Александрович Гвоздев // *Гвоздев А*. Театральная критика / Сост. Н. А. Таршис. Л., 1987. С. 3 – 17. [↑](#endnote-ref-113)
114. *Гвоздев А*. Конструктивизм и преодоление театральной эстетики Ренессанса // Жизнь искусства. 1924. № 1. 1 янв. С. 31. [↑](#endnote-ref-114)
115. *Гвоздев А*. Театральная Москва // Там же. № 7. 12 февр. С. 7. [↑](#endnote-ref-115)
116. Там же. С. 7 – 8. [↑](#endnote-ref-116)
117. Там же. С. 8. [↑](#endnote-ref-117)
118. *Кугель А*. По поводу постановки «Леса» // Рампа. 1924. № 5. 5 – 10 февр. С. 9. [↑](#endnote-ref-118)
119. *Гвоздев А*. Театральная Москва. С. 8. [↑](#endnote-ref-119)
120. Там же. [↑](#endnote-ref-120)
121. *Гвоздев А*. «Лес» в плане народного театра // Зрелища. 1924. № 74. 49 – 24 февр. С. 4. [↑](#endnote-ref-121)
122. Там же. С. 5. [↑](#endnote-ref-122)
123. *Гвоздев А*. Этика Нового театра // Жизнь искусства. 1924. № 22. 27 мая. С. 8. [↑](#endnote-ref-123)
124. Евг. Вахтангов: Материалы и ст. М., 1959. С. 208 – 209. [↑](#endnote-ref-124)
125. *Гвоздев А*. Постановка «Д. Е.» в Театре имени Вс. Мейерхольда // Жизнь искусства. 1924. № 26. 24 июня. С. 5. [↑](#endnote-ref-125)
126. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 240 – 241. Текст уточнен по подлиннику (см.: Архив ВНИИИ, ф. 31, оп. 1, № 306, л. 1). [↑](#endnote-ref-126)
127. *Гвоздев А*. Нечто о зрителе, проспавшем 7 лет // Жизнь искусства. 1924. № 28. 8 июля. С. 7. [↑](#endnote-ref-127)
128. Архив ВНИИИ, ф. 31, оп. 1, № 306, л. 2 об. [↑](#endnote-ref-128)
129. См.: *Гвоздев А*. Агиткомедия на музыке; Звучащая декорация; Актер-трибун // Красная газ. (веч. вып.). 1925. № 28, 30, 32. 3, 5, 7 февр. С. 4. [↑](#endnote-ref-129)
130. *Гвоздев А*. «Учитель Бубус» Мейерхольда // Жизнь искусства. 1925. № 7. 17 февр. С. 14. [↑](#endnote-ref-130)
131. См.: *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, беседы, речи: В 2 ч. Ч. 2. М., 1968. С. 140. [↑](#endnote-ref-131)
132. *Гвоздев А*. Мейерхольд. С. 8. [↑](#endnote-ref-132)
133. См.: *Гвоздев А*. «Мандат»: (Театр имени Вс. Мейерхольда); Трагикомедия бывших людей: («Мандат» в Театре Мейерхольда) // Красная газ. (веч. вып.). 1925. № 96.98.24, 26 апр. С. 4. [↑](#endnote-ref-133)
134. *Гвоздев А*. Концовки и пантомима: («Мандат» Мейерхольда — Эрдмана) // Жизнь искусства. 1925. № 35. 1 сент. С. 11. [↑](#endnote-ref-134)
135. Берлин — до востребования *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-3)
136. Архив ВНИИИ, ф. 31, оп. 1, № 306, л. 4. [↑](#endnote-ref-135)
137. См.: *Мейерхольд Вс*. Письмо в редакцию // Новая веч. газ. 1925. № 154. 17 сент. С. 5. [↑](#endnote-ref-136)
138. Архив ВНИИИ, ф. 31, оп. 1, № 306, л. 3, 3 об. [↑](#endnote-ref-137)
139. *Хайченко Г. А*. Основные этапы развития советского театроведения (1917 – 1941) // История советского театроведения, 1917 – 1941. М., 1981. С. 76. [↑](#endnote-ref-138)
140. Там же. С. 62. [↑](#endnote-ref-139)
141. *Максимова В. А*. Искусство актера // Там же. С. 291. [↑](#endnote-ref-140)
142. См.: *Гвоздев А*. Пять лет театроведческой работы: (К пятилетию Разряда истории и теории театра Института истории искусств) // Красная газ. (веч. вып.). 1925. № 309. 22 дек. С. 4. [↑](#endnote-ref-141)
143. Архив ВНИИИ, ф. 31, оп. 1, № 306, л. 9. [↑](#endnote-ref-142)
144. См.: *Гвоздев А*. Пятилетие Театра Мейерхольда // Красная газ. (веч. вып.). 1926. № 96. 23 апр. С. 4; *Его же*. Пятилетие Театра имени Вс. Мейерхольда // Правда. 1926. № 95. 25 апр. С. 6. [↑](#endnote-ref-143)
145. *Гвоздев А. А*. Театр имени Вс. Мейерхольда (1920 – 1926). Л., 1927. С. 20. [↑](#endnote-ref-144)
146. {96} См.: *Гвоздев А*. «Рычи, Китай!»: (Театр им. Вс. Мейерхольда); Трагедия массы: («Рычи, Китай!» в Театре им. Вс. Мейерхольда) // Красная газ (веч. вып.) 1926. № 23, 26. 26, 29 янв. С. 4. [↑](#endnote-ref-145)
147. См.: *Гвоздев А*. «Ревизор» в Театре им. Мейерхольда: На генеральной репетиции; Ревизия «Ревизора»: (В Театре им. Мейерхольда) // Там же. № 295, 298. 10, 14 дек. С. 4. [↑](#endnote-ref-146)
148. По чужим гранкам // Новый зритель. 1926. № 51. 21 дек. С. 6. [↑](#endnote-ref-147)
149. *А. Г*. [*Гвоздев А. А*.] Музыкальная пантомима в «Ревизоре» // Жизнь искусства. 1927. № 1. 4 янв. С. 9 – 10. Позже ученый отметил: «Влияние мейерхольдовского “Ревизора” ясно сказывается в опере “Нос” Шостаковича, писавшейся под непосредственным впечатлением от музыкальной структуры мейерхольдовского спектакля» (см.: *Гвоздев А. А*. Экспрессионистские тенденции в советском театре // Рабочий и театр. 1930. № 36. 30 июня. С. 4). [↑](#endnote-ref-148)
150. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 259. [↑](#endnote-ref-149)
151. Архив ВНИИИ, ф. 31, оп. 1, № 306, л. 8. [↑](#endnote-ref-150)
152. Письмо В. Э. Мейерхольда А. А. Гвоздеву и сверстанная корректура книги А. А. Гвоздева «Театр имени Вс. Мейерхольда» хранятся в личном архиве искусствоведа А. Г. Мовшенсона (1895 – 1965); эти материалы передала ему летом 1939 года, после смерти А. А. Гвоздева, вдова ученого Е. С. Гвоздева. Их любезно предоставил для ознакомления автору статьи наследник А. Г. Мовшенсона, его племянник М. Л. Полонский, после того как сделал ценное сообщение о них на вечере памяти В. Э. Мейерхольда в помещении бывшей Студии на Бородинской 2 февраля 1990 года. [↑](#endnote-ref-151)
153. См.: Театр имени Мейерхольда и советская общественность; Театр Мейерхольда должен быть сохранен // Смена. 1928. № 221, 225, 22, 27 сент. С. 6 (обе статьи). [↑](#endnote-ref-152)
154. *Г*[*олуб*]*ов В*. Должен ли существовать Театр им. Мейерхольда? // Жизнь искусства. 1928. № 41. 7 окт. С. 11. [↑](#endnote-ref-153)
155. В чем кризис Театра имени Мейерхольда? // Там же № 43. 21 окт. С. 4 – 5. [↑](#endnote-ref-154)
156. См.: *Гвоздев А*. «Командарм 2» (Гос. театр им. Мейерхольда) // Там же. 1929. № 42. 20 окт. С. 5; *Его же*. «Командарм 2»: (Гастроли Театра им. Мейерхольда) // Красная газ. (веч. вып.). 1929. № 303. 2 дек. С. 4. [↑](#endnote-ref-155)
157. См.: *Гвоздев А*. От «Зорь» к «Выстрелу»: (Десятилетие Театра имени Мейерхольда) // Там же. 1930. № 272. 18 нояб. С. 4. [↑](#endnote-ref-156)
158. См.: *Гвоздев А*. Историческая роль Театра Мейерхольда: К десятилетию // Сов. театр. 1931. № 1. С. 2 – 3. [↑](#endnote-ref-157)
159. См.: О творческом методе Театра им. Мейерхольда: Дискуссия в театральной секции ГАХН // Лит. газ. 1930. № 54. 20 нояб. С. 4. [↑](#endnote-ref-158)
160. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 424 – 425. [↑](#endnote-ref-159)
161. Там же. С. 314. [↑](#endnote-ref-160)
162. Буржуазное театроведение под судом современности // Рабочий и театр. 1931. № 10. 11 апр. С. 1. [↑](#endnote-ref-161)
163. Говорит Гвоздев // Там же. С. 8. [↑](#endnote-ref-162)
164. Там же. С. 6. [↑](#endnote-ref-163)
165. Гвоздев и «гвоздевщина» // Там же. № 11. 21 апр. С. 2. [↑](#endnote-ref-164)
166. Там же. С. 4. [↑](#endnote-ref-165)
167. Там же. [↑](#endnote-ref-166)
168. А. А. Гвоздев о буржуазных концепциях своей школы // Там же. 1932. № 3. 30 янв. С. 9. [↑](#endnote-ref-167)
169. См.: А. Гвоздев о своих ошибках // Сов. театр. 1932. № 5. С. 11 – 12; см. также: *Гвоздев А*. Иного пути быть не может // Там же. № 10 – 11. С. 36 – 38. [↑](#endnote-ref-168)
170. *Гвоздев А*. Перспективы театроведческой работы // Рабочий и театр. 1933. № 23. Авг. С. 2. [↑](#endnote-ref-169)
171. Что мы будем делать в 1933 – 34 г.: Творческие заявки критики // Там же. № 25. Сент. С. 6. [↑](#endnote-ref-170)
172. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 324. [↑](#endnote-ref-171)
173. *Вишневский Вс*. После спектакля: «Дама с камелиями» в Театре имени Вс. Мейерхольда // Лит. газ. 1934. № 42. 6 апр. С. 3. [↑](#endnote-ref-172)
174. *Гвоздев А*. «Дама с камелиями» // Рабочий и театр. 1934. № 13. Май. С. 14. [↑](#endnote-ref-173)
175. *Гвоздев А*. Новая постановка «Леса» // Рабочий и театр. 1936. № 24. Дек. С. 7. [↑](#endnote-ref-174)
176. {97} *Гвоздев А*. «Дама с камелиями». С. 14. [↑](#endnote-ref-175)
177. *Гвоздев А*. Классики на советской сцене // Рабочий и театр: 1932. № 29 – 30. Нояб. С. 4 – 5. [↑](#endnote-ref-176)
178. См.: *Гвоздев А*. Пересмотр классики: Репертуар и мировая драматургия // Сов. искусство. 1933. № 32. 14 июля. С. 2. [↑](#endnote-ref-177)
179. *Гвоздев А*. Классики на советской сцене // Лит. современник. 1933. № 6. С. 142. [↑](#endnote-ref-178)
180. *Гвоздев А*. Классическое наследие и социалистический театр // Рабочий и театр. 1935. № 21. Нояб. С. 8 – 9. [↑](#endnote-ref-179)
181. *Гвоздев А*. Театральная критика. С. 229. См. также: *Гвоздев А*. Большая победа: «Пиковая дама» в Малом оперном театре // Смена. 1935. № 34. 10 февр. С. 4. [↑](#endnote-ref-180)
182. *Гвоздев А*. О народности театра // Лит. современник. 1936. № 10. С. 195 – 196. [↑](#endnote-ref-181)
183. Архив ВНИИИ, ф. 31, оп. 1, № 306, л. 13. [↑](#endnote-ref-182)
184. Беседа с Е. С. Гвоздевой была 9 октября 1989 года. [↑](#endnote-ref-183)
185. На лит. посту. 1930. № 13 – 14. С. 1. [↑](#endnote-ref-184)
186. Рабочий и театр. 1930. № 5. С. 9. [↑](#endnote-ref-185)
187. 14‑й год — год перелома // Сов. театр. 1930. № 13 – 16. С. 2. [↑](#endnote-ref-186)
188. См.: Рабис. 1929. № 50. С. 10. [↑](#endnote-ref-187)
189. За классово выдержанный репертуар // Рабочий и театр. 1930. № 2. С. 5. [↑](#endnote-ref-188)
190. Итоги обследования Реперткома // Там же. № 6. С. 13. [↑](#endnote-ref-189)
191. *Глебов А*. Против мертвящего штампа // Соврем. театр. 1929. № 39. С. 520 – 521. [↑](#endnote-ref-190)
192. Там же. С. 520. [↑](#endnote-ref-191)
193. Наш ответ товарищу Глебову // Там же. С. 522. [↑](#endnote-ref-192)
194. См.: Речь В. Киршона на XVI съезде ВКП (б) // На лит. посту. 1930. № 13 – 14. С. 10 – 17. [↑](#endnote-ref-193)
195. *Рудницкий К. Л*. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 419. [↑](#endnote-ref-194)
196. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. Ч. 2. М., 1968. С. 347. [↑](#endnote-ref-195)
197. *Блюменфельд В*. У границ театральной сатиры // Сов. театр. 1930. № 3 – 4. С. 22. [↑](#endnote-ref-196)
198. *Марков П. А*. О театре: В 4 т. Т. 4. М., 1977. С. 8 – 9. [↑](#endnote-ref-197)
199. *Блюменфельд В*. У границ театральной сатиры. С. 22. [↑](#endnote-ref-198)
200. См.: *Марков П. А*. О театре. Т. 4. С. 8. [↑](#endnote-ref-199)
201. *Бачелис И*. На крутом подъеме // Печать и революция. 1930. № 5 – 6, С. 96. [↑](#endnote-ref-200)
202. {119} Там же. [↑](#endnote-ref-201)
203. *Арнази Б*. Камерный театр: «Багровый остров» // Новый зритель. 1929. № 1. С. 13. [↑](#endnote-ref-202)
204. См.: *В. Б*. «Баня» в театре имени Мейерхольда // Рабочий и театр. 1930. № 18. С. 9. [↑](#endnote-ref-203)
205. *Янковский М*. Две премьеры // Там же. С. 10 – 11. [↑](#endnote-ref-204)
206. *Никель Р*. Первая треть // Сов. театр. 1930. № 2. С. 15. [↑](#endnote-ref-205)
207. *Афиногенов А*. Творческий метод театра // Там же. № 11 – 12. С. 10. [↑](#endnote-ref-206)
208. *Марков П. А*. О театре. Т. 4. С. 9, 11. [↑](#endnote-ref-207)
209. См.: Там же. Т. 2. М., 1974. С. 59 – 76. [↑](#endnote-ref-208)
210. *Бачелис И*. Ее величество классика // Сов. театр. 1930. № 2. С. 17. [↑](#endnote-ref-209)
211. *Пикель Р*. Первая треть. С. 15. [↑](#endnote-ref-210)
212. *Бачелис И*. Ее величество классика. С. 18. [↑](#endnote-ref-211)
213. См.: *Афиногенов А*. Отрывки из ненаписанного дневника… // Сов. театр 1930. № 3 – 4. С. 29. [↑](#endnote-ref-212)
214. *Пиотровский А*. Чехов и театральная современность // Жизнь искусства 1929. № 28. С. 2. [↑](#endnote-ref-213)
215. См.: Там же. [↑](#endnote-ref-214)
216. *Бачелис И*. Ее величество классика. С. 19. [↑](#endnote-ref-215)
217. См.: *Бескин Эм*. «Горе» Грибоедова: К 100‑летию со дня смерти // Новый зритель. 1929. № 7. С. 8 – 9. [↑](#endnote-ref-216)
218. См.: *Бачелис И*. Ее величество классика. С. 18. [↑](#endnote-ref-217)
219. См.: *Афиногенов А*. Отрывки из ненаписанного дневника… С. 30. [↑](#endnote-ref-218)
220. *Бачелис И*. На крутом подъеме. С. 93. [↑](#endnote-ref-219)
221. См.: *Уриэль* [*Литовский О*.]. Кипр — турецкий остров // Сов. театр. 1930 № 3. С. 16 – 17. [↑](#endnote-ref-220)
222. *Пикель Р*. Первая треть. С. 14. [↑](#endnote-ref-221)
223. Единство пролетарского театрального фронта // Сов. театр. 1930. № 1. С. 2. [↑](#endnote-ref-222)
224. *Филиппов В*. Режиссер в театре // Сов. искусство. 1929. № 1. С. 12. [↑](#endnote-ref-223)
225. См.: *Блюменфельд В*. Театральное папье-маше // Рабочий и театр. 1930. № 7. С. 7. [↑](#endnote-ref-224)
226. *Арнази Б*. Камерный театр: «Багровый остров». С. 13. [↑](#endnote-ref-225)
227. *Бачелис И*. На крутом подъеме. С. 90 – 91. [↑](#endnote-ref-226)
228. *Новицкий П. И*. Творческий метод МХТ // Сов. театр. 1930. № 3 – 4. С. 27. [↑](#endnote-ref-227)
229. Там же. [↑](#endnote-ref-228)
230. *Глебов А*. К вопросу о путях художественного театра // Печать и революция. 1930. № 3. С. 57 – 69. [↑](#endnote-ref-229)
231. См.: *Цимбал С*. Заметки о «Чудаке» // Рабочий и театр. 1930. № 16. С. 7. [↑](#endnote-ref-230)
232. *Гвоздев А*. «Чудак» Афиногенова в Госдраме // Там же. № 22. С. 8 – 9. [↑](#endnote-ref-231)
233. См.: Там же. [↑](#endnote-ref-232)
234. См.: *Юзовский Ю*. О театре и драме: В 2 т. Т. 2. М., 1982. С. 21. [↑](#endnote-ref-233)
235. См.: *Пикель Р*. Первая треть. С. 14. [↑](#endnote-ref-234)
236. *Блюм В*. «Петр I» // Сов. театр. 1930. № 3 – 4. С. 27. [↑](#endnote-ref-235)
237. *Бачелис И*. На крутом подъеме. С. 92. [↑](#endnote-ref-236)
238. *Загорский М*. «Переплав» в студии Малого театра // Рабис. 1930. № 3. С. 5. [↑](#endnote-ref-237)
239. *Блюменфельд В*. Психологическая драма о колхозе // Рабочий и театр. 1930. № 24. С. 6 – 7. [↑](#endnote-ref-238)
240. См.: *Скуба Н*. О деревенской тематике вообще и об «Авангарде» в частности // Сов. театр. 1930. № 3 – 4. С. 19 – 20. [↑](#endnote-ref-239)
241. Вынужденное объяснение // Новый зритель. 1929. № 7. С. 2 – 4. [↑](#endnote-ref-240)
242. *Пиотровский А*. Против формализма // Рабочий и театр. 1929. № 7. С. 12. [↑](#endnote-ref-241)
243. *Павлов В. А*. Памяти В. М. Фриче // Новый зритель. 1929. № 37. С. 4. [↑](#endnote-ref-242)
244. Формализму, вкусовщине, бессистемности — конец! // Рабочий и театр. 1930. № 7. 5 февр. С. 1. [↑](#endnote-ref-243)
245. *Охитович С*. Искусствоведение на новом этапе // На лит. посту. 1930. № 11. С. 68 – 70. [↑](#endnote-ref-244)
246. За дальнейший рост! За качество! // Сов. театр. 1931. № 1. С. 1 – 2. [↑](#endnote-ref-245)
247. См. о нем: *Альтшуллер А. Я*. Наш современник Островский // Театр. 1982. № 7. [↑](#endnote-ref-246)
248. См. подробнее: *Дмитриев Ю. А*. Новые издания об Островском // Там же. № 3. [↑](#endnote-ref-247)
249. См.: *Лакшин В. Я*. Александр Николаевич Островский / Сер. «Жизнь в искусстве». М., 1976; 2‑е изд. М., 1982. [↑](#endnote-ref-248)
250. *Лакшин В. Я*. А. Н. Островский: Проблемы научной биографии: Автореф. дис. … д‑ра филол. наук. М., 1981. С. 3. [↑](#endnote-ref-249)
251. См.: Новый мир. 1969. № 12. [↑](#endnote-ref-250)
252. Там же. С. 209. [↑](#endnote-ref-251)
253. См.: *Алперс Б. В*. «Сердце не камень» и поздний Островский // *Алперс Б. В*. Театральные очерки: В 2 т. Т. 1. М., 1977. С. 410. [↑](#endnote-ref-252)
254. См.: *Москвина Т. В*. Экран. Любовь. Островский // Нева. 1986. № 12. С. 176. [↑](#endnote-ref-253)
255. *Москвина Т. В*. Автора! Автора!: Размышления о постановках пьес А. Н. Островского на ленинградской сцене // Театр. 1988. № 1. С. 112. [↑](#endnote-ref-254)
256. *Лотман Л. М*. Драматургия Островского в свете проблем современной культуры // Рус. литература. 1987. № 4. С. 122. [↑](#endnote-ref-255)
257. См.: История русской драматургии: Вторая половина XIX – начало XX века до 1917 года. Л., 1987. [↑](#endnote-ref-256)
258. *Холодов Е. Г*. Драматург на все времена. М., 1975. С. 250. [↑](#endnote-ref-257)
259. Там же. С. 410. [↑](#endnote-ref-258)
260. См.: *Рыбакова Ю. П*. Островский спорный и бесспорный // Театр и драматургия. Л., 1977. С. 125 – 127. [↑](#endnote-ref-259)
261. {132} *Смелянский А. М*. Наши собеседники. М., 1981. С. 8. [↑](#endnote-ref-260)
262. Там же. С. 92, 96 – 97. [↑](#endnote-ref-261)
263. См.: *Лотман Л. М*. Островский и литературное движение 1850 – 1860‑х годов // А. Н. Островский и литературное движение XIX – XX веков. Л., 1974; *Скатов Н. Н*. Создатель народного театра // Звезда. 1974. № 9. [↑](#endnote-ref-262)
264. См.: *Лобанов М. В*. А. Н. Островский / Сер. ЖЗЛ. М., 1979. [↑](#endnote-ref-263)
265. *Анастасьев А. Н*. Оспаривая Островского // Вопр. литературы. 1980. № 9. С. 224 – 225. [↑](#endnote-ref-264)
266. *Лебедев Ю. В*. О народности «Грозы» — «русской трагедии» А. Н. Островского // *Лебедев Ю. В*. В середине века. М., 1977. С. 283. [↑](#endnote-ref-265)
267. Там же. С. 287. [↑](#endnote-ref-266)
268. Там же. С. 297. [↑](#endnote-ref-267)
269. *Лотман Л. М*. Драматургия Островского… С. 120. [↑](#endnote-ref-268)
270. См.: Островский в переписке Н. Я. Соловьева и К. Н. Леонтьева // А. Н. Островский / Лит. наследство. Т. 88, кн. 1. М., 1974. С. 568 – 575. [↑](#endnote-ref-269)
271. *Лотман Л. М*. Драматургия Островского… С. 117. [↑](#endnote-ref-270)
272. См.: *Билинкис Я. С*. Анализ драматического произведения. Л., 1988. С. 219. [↑](#endnote-ref-271)
273. См.: Вопросы театра — 11. М., 1987. С. 158, 159. [↑](#endnote-ref-272)
274. Там же. С. 158. [↑](#endnote-ref-273)
275. Там же. С. 159. [↑](#endnote-ref-274)
276. Там же. С. 170, 172. [↑](#endnote-ref-275)
277. *Журавлева А. И., Некрасов В. Н*. Театр А. Н. Островского: Пособие для учителей. М., 1986. [↑](#endnote-ref-276)
278. Там же. С. 11, 62. [↑](#endnote-ref-277)
279. Там же. С. 106. [↑](#endnote-ref-278)
280. *Максимова В. А*. Смятение // Сов. культура. 1989. 23 мая. [↑](#endnote-ref-279)
281. См.: Театр. 1989. № 10. [↑](#endnote-ref-280)
282. См. об этом: *Бартошевич А*. Черты современного шекспировского спектакля // Грузинская шекспириана. Т. 4. Тбилиси, 1975; *Мельникова С*. Трагедии Шекспира на современной сцене 1960 – 1970‑х годов: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. Л., 1984 и др. [↑](#endnote-ref-281)
283. История постановок хроники «Ричард III» на советской сцене 60 – 70‑х годов изложена в статье: *Мельникова С*. Парадоксы «Ричарда III» // Шекспировские чтения, 1985. М., 1987. [↑](#endnote-ref-282)
284. *Пансо В*. Почему я решил поставить «Гамлета» // Театр. 1966. № 10. С. 16. [↑](#endnote-ref-283)
285. См.: *Крымова Н*. Обыкновенный Эльсинор // Там же. 1967. № 1. С. 20 – 23. [↑](#endnote-ref-284)
286. См.: *Юзовский Ю*. Образ и эпоха. М., 1947. [↑](#endnote-ref-285)
287. *Бартошевич А*. На празднестве Шекспира // Театр. 1982. № 6. С. 40. [↑](#endnote-ref-286)
288. Там же. С. 49. [↑](#endnote-ref-287)
289. *Бартошевич А*. Сценическая судьба трагедий Шекспира (70 – 80‑е годы): На материале театра национальных республик // Классика и современность. М., 1987. С. 89. [↑](#endnote-ref-288)
290. Мы намеренно опускаем разговор о спектакле Каунасского драматического театра «Ричард II» Шекспира (постановка Й. Вайткуса, 1985), который, несомненно, является крупным достижением театрального искусства 80‑х годов. К сожалению, русскоязычной литературы вопроса до обидного мало, ибо спектакль не вывозился на гастроли в Москву и Ленинград, а ныне практически не играется вследствие ухода режиссера из театра. О «Ричарде II» Каунасского драматического восторженно отозвался А. Минкин в статье-обзоре шекспировских постановок последних лет (см.: Современная драматургия. 1987. № 2. С. 254); подробно и образно проанализировал роль Ричарда II в исполнении Ю. Будрайтиса Ю. Павлов в монографии об актере (см. его: Юозас Будрайтис. Л., 1988. С. 191 – 201). [↑](#endnote-ref-289)
291. *Иванов В*. «Отелло» Темура Чхеидзе // Вопросы театра — 11. М., 1987. С. 144. [↑](#endnote-ref-290)
292. *Бартошевич А*. Сценическая судьба трагедий Шекспира… С. 69. [↑](#endnote-ref-291)
293. *Рудницкий К*. Старые роли, новые лица // Театр. 1983. № 12. С. 45. [↑](#endnote-ref-292)
294. *Бартошевич А*. Сценическая судьба трагедий Шекспира… С. 70 – 71. [↑](#endnote-ref-293)
295. *Иванов В*. «Отелло» Темура Чхеидзе. С. 149. [↑](#endnote-ref-294)
296. См.: *Аникст А*. Шекспир, несмотря ни на что // Известия. 1983. 10 авг. [↑](#endnote-ref-295)
297. *Туманишвили М*. Режиссер уходит из театра. М., 1983. С. 18. [↑](#endnote-ref-296)
298. См.: *Корнева О*. Что там, за занавесом? // Огонек. 1984. № 30. С. 23. [↑](#endnote-ref-297)
299. *Лордкипанидзе Н*. Талант и традиции // Известия. 1984. 14 июня. [↑](#endnote-ref-298)
300. *Смелянский А*. Свет души человеческой // Сов. культура. 1984. 12 июня. [↑](#endnote-ref-299)
301. См.: *Казьмина Н*. Без покаяния // Театр. 1988. № 7. [↑](#endnote-ref-300)
302. *Воландина М., Иванов В*. Когда и жизнь — не жизнь, и смерть — не смерть… // Театр. жизнь. 1987. № 21. С. 22. [↑](#endnote-ref-301)
303. Там же. [↑](#endnote-ref-302)
304. *Алексеева Е*. Весь мир театр? // Веч. Ленинград. 1988. 1 июня. [↑](#endnote-ref-303)
305. *Шах-Азизова Т*. Конец игры // Сов. культура. 1987. 4 июня. [↑](#endnote-ref-304)
306. *Караулов А*. Осень патриарха // Неделя. 1987. № 40. 5 – 11 окт. С. 12. [↑](#endnote-ref-305)
307. *Воландина М., Иванов В*. Когда и жизнь — не жизнь… С. 22. [↑](#endnote-ref-306)
308. См.: *Павлова И*. Театр теней короля Лира // Смена. 1988. 4 июня. [↑](#endnote-ref-307)
309. {147} Там же. [↑](#endnote-ref-308)
310. См.: *Кравцова А*. «Король Лир» Р. Стуруа // Там же. [↑](#endnote-ref-309)
311. См.: *Смелянский А*. Растущий смысл // Классика и современность. М., 1987. [↑](#endnote-ref-310)
312. См.: *Рыбаков Ю*. Быть или не быть // Лит. Россия. 1986. 12 дек. [↑](#endnote-ref-311)
313. См.: *Крылова Н*. Вопросы, вызванные «Гамлетом» // Сов. культура. 1987. 20 янв. [↑](#endnote-ref-312)
314. См.: *Аникст А*. Вратарь из Эльсинора // Лит. обозрение. 1987. № 4. [↑](#endnote-ref-313)
315. См.: *Минкин А*. … Не быть?! // Соврем. драматургия. 1987. № 2; То же // Театр. жизнь. 1987. № 6. [↑](#endnote-ref-314)
316. См.: *Бартошевич А*. Что ему Гекуба? // Театр. 1987. № 7. [↑](#endnote-ref-315)
317. См.: *Смелянский А*. Чем будем воскресать? // Там же. № 12. [↑](#endnote-ref-316)
318. См.: *Панфилов Г*. Ненависть или любовь? // Там же. 1988. № 7. [↑](#endnote-ref-317)
319. См.: *Митницкий Э*. О грешном Панфилове, о заблудшей Гертруде… // Там же. [↑](#endnote-ref-318)
320. *Аникст А*. Вратарь из Эльсинора. С. 105. [↑](#endnote-ref-319)
321. *Панфилов Г*. Ненависть или любовь? С. 51. [↑](#endnote-ref-320)
322. *Крылова Н*. Вопросы, вызванные «Гамлетом». [↑](#endnote-ref-321)
323. *Минкин А*. … Не быть? // Театр. жизнь. 1987. № 6. С. 7. [↑](#endnote-ref-322)
324. *Панфилов Г*. Ненависть или любовь? С. 54. [↑](#endnote-ref-323)
325. *Минкин А*. … Не быть? // Театр. жизнь. 1987. № 6. С. 7. [↑](#endnote-ref-324)
326. *Минкин А*. … Не быть?! // Соврем. драматургия. 1987. № 2. С. 251. [↑](#endnote-ref-325)
327. *Рыбаков Ю*. Быть или не быть? [↑](#endnote-ref-326)
328. *Бартошевич А*. Что ему Гекуба? С. 49 – 50. [↑](#endnote-ref-327)
329. *Слелянский А*. Чем будем воскресать? С. 50. [↑](#endnote-ref-328)
330. Там же. С. 50, 52. [↑](#endnote-ref-329)
331. *Бачелис Т*. Образ Гамлета в искусстве XX века // Современное западное искусство. XX век. М., 1988. С. 142. [↑](#endnote-ref-330)
332. См.: *Бачелис Т*. Шекспир и Крэг. М., 1983. [↑](#endnote-ref-331)
333. См.: *Бачелис Т*. Гамлет — Высоцкий // Вопросы театра — 11. [↑](#endnote-ref-332)
334. *Бачелис Т*. Образ Гамлета в искусстве XX века. С. 142. [↑](#endnote-ref-333)
335. См.: Шекспировские чтения, 1985. [↑](#endnote-ref-334)
336. См.: *Смелянский А*. Чем будем воскресать? С. 52. [↑](#endnote-ref-335)
337. См.: *Панфилов Г*. Ненависть или любовь? [↑](#endnote-ref-336)
338. *Митницкий Э*. О грешном Панфилове, о заблудшей Гертруде… С. 56. [↑](#endnote-ref-337)
339. См. в сб.: *Рудницкий К*. Спектакли разных лет. М., 1974. [↑](#endnote-ref-338)
340. См.: *Ермакова Т. А*. Драматургия М. А. Булгакова: Автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 1971. Научным руководителем была Л. И. Скорино, зарекомендовавшая себя в булгаковедении разоблачительной статьей «Лица без карнавальных масок: (Полемические заметки)» (см.: Вопр. литературы. 1968. № 6). [↑](#endnote-ref-339)
341. См.: Мол. гвардия. 1985. № 5. [↑](#endnote-ref-340)
342. *Любомудров М*. Извлечем ли уроки?: О русском театре и не только о нем // Наш современник. 1989. № 2. С. 177. [↑](#endnote-ref-341)
343. См.: *Ерофеев Вик*. Закат Шарикова // Неделя. 1987. 22 – 28 июня. № 25. С. 16. [↑](#endnote-ref-342)
344. *Рудницкий К*. Бенефис Михаила Булгакова // Моск. новости. 1987. 28 июня. № 26. С. 11. [↑](#endnote-ref-343)
345. *Гульченко В*. От Пречистенки до Нила, или Фиаско «жреца» // Учит. газ. 1987. 10 дек. № 147. [↑](#endnote-ref-344)
346. *Осипова А*. Шариков — среди нас // Диалог. 1988. № 10. С. 26. [↑](#endnote-ref-345)
347. *Смелянский А*. Черный снег // Театр. 1988. № 8. С. 119. [↑](#endnote-ref-346)
348. *Плавинский А*. Операция над Булгаковым // Мед. газ. 1987. 15 июля. № 56. [↑](#endnote-ref-347)
349. Тема «Булгаков и Достоевский» при всей своей очевидности мало исследована. До сегодняшнего дня она представлена только неопубликованным докладом М. О. Чудаковой на конференции по творчеству Достоевского в Ленинграде в 1974 году, причем тема разрабатывалась в основном на материале «Мастера и Маргариты» (см.: *Чудакова М. О*. «И книги, книги…»: М. А. Булгаков // «Они питали мою музу…»: Книги в жизни и творчестве писателей. М., 1986. С. 236 – 238). [↑](#endnote-ref-348)
350. См.: *Гудкова В*. Осторожно: Шариков // Лит. обозрение. 1988. № 4. С. 87. [↑](#endnote-ref-349)
351. *Гудкова В*. Темное место // Театр. 1987. № 9. С. 102. [↑](#endnote-ref-350)
352. *Ерофеев Вик*. Закат Шарикова. С. 16. [↑](#endnote-ref-351)
353. *Плавинский А*. Операция над Булгаковым. [↑](#endnote-ref-352)
354. *Каминская И., Соколянский А*. «Как у взрослых, только…» // Сов. культура. 1987. 18 июля. № 86. С. 5. [↑](#endnote-ref-353)
355. *Гульченко В*. От Пречистенки до Нила… [↑](#endnote-ref-354)
356. *Коломоец С*. Не надо делать из собаки человека // Ленингр. правда. 1988, 20 нояб. [↑](#endnote-ref-355)
357. *Берлина М*. Ленинградский Булгаков: («Собачье сердце» в двух театрах) // В конце 1980‑х на ленинградской сцене. Л., 1989. С. 51. [↑](#endnote-ref-356)
358. *Токарева М*. Бьется ли «Собачье сердце»? // Ленингр. правда. 1988. 24 июня. № 145. [↑](#endnote-ref-357)
359. Москва. Театральное училище им. Б. В. Щукина (курс н. а. РСФСР А. А. Казанской). Пост. Г. Черняховского. [↑](#endnote-ref-358)
360. Ленинград. Учебный театр ЛГИТМиКа (курс н. а. РСФСР Л. М. Малеванной). Пост. В. Гришко. [↑](#endnote-ref-359)
361. *Любомудров М*. Цит. соч. С. 177. [↑](#endnote-ref-360)
362. *Фролов В*. Фантасмагорический этюд // Театр. жизнь. 1983. № 16. С. 9 – 10. [↑](#endnote-ref-361)
363. См.: *Гудкова В*. «Зойкина квартира» вернется на Арбат? // Лит. газ. 1988. 20 июля. № 29. С. 8. [↑](#endnote-ref-362)
364. См.: *Дементьева М*. «Зойкина квартира» // Огонек. 1988. № 22. С. 33. [↑](#endnote-ref-363)
365. {161} См.: *Кравцова А*. Бал у Зойки: М. Булгаков на сцене Учебного театра // Смена. 1987. 20 июня. [↑](#endnote-ref-364)
366. См.: *Сурков Е*. Запомним их имена // Сов. культура. 1988. 9 янв. С. 10. [↑](#endnote-ref-365)
367. Там же. [↑](#endnote-ref-366)
368. *Агишева Н*. Новые герои старой пьесы // Моск. новости. 1989. 19 марта. № 12. С. 11. [↑](#endnote-ref-367)
369. *Алексеева Е*. В ожидании Лолиты // Веч. Ленинград. 1989. 8 авг. № 181. [↑](#endnote-ref-368)
370. *Токарева М*. Прощай, прощай, моя квартира! // Ленингр. правда. 1989. 17 янв. [↑](#endnote-ref-369)
371. *Алексеева Е*. Нехорошая квартира // Веч. Ленинград. 1989. 23 янв. [↑](#endnote-ref-370)
372. *Токарева М*. Прощай, прощай, моя квартира! [↑](#endnote-ref-371)
373. *Богарь И*. По-вахтанговски! // Моск. правда. 1989. 21 февр. [↑](#endnote-ref-372)
374. *Агишева Н*. Новые герои старой пьесы. С. 11. [↑](#endnote-ref-373)
375. *Щербаков К*. На сцене — Булгаков: Размышления после спектаклей // Правда. 1989. 5 марта. [↑](#endnote-ref-374)
376. *Полякова Е*. Те же пьесы — на тех же сценах: Булгаковские премьеры в Театре им. Евг. Вахтангова и в МХАТе, что в проезде Художественного театра // Лит. Россия. 1989. 10 марта. С. 18. [↑](#endnote-ref-375)
377. Там же. [↑](#endnote-ref-376)
378. *Алексеева Е*. Нехорошая квартира. [↑](#endnote-ref-377)
379. *Алексеева Е*. Эндшпиль — впереди // Сов. культура. 1989. 1 мая. С. 3. [↑](#endnote-ref-378)
380. *Иняхин А*. Танго на закате // Театр. 1989. № 8. С. 52, 53, 55. [↑](#endnote-ref-379)
381. *Щербаков К*. На сцене — Булгаков… [↑](#endnote-ref-380)
382. *Иняхин А*. Танго на закате. С. 52 – 54. [↑](#endnote-ref-381)
383. См.: Новое время. 1989. № 10. С. 46 – 47. [↑](#endnote-ref-382)
384. См.: *Карпова Н*. Обрывки размышлений // Театр. жизнь. 1989. № 10. С. 2. [↑](#endnote-ref-383)
385. См.: *Крижанская Д*. Дорогая Зоя Денисовна // Там же. № 14. С. 2. [↑](#endnote-ref-384)
386. *Чудакова М*. Некоторые проблемы источниковедения и рецепции пьес Булгакова о гражданской войне // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: Сб. ст. М., 1988. С. 57. [↑](#endnote-ref-385)
387. *Barrati A*. Between two Worlds: A Critical introdution to The Master and Margarita. Oxford, 1987. P. 7. [↑](#endnote-ref-386)
388. Цит. по: *Гудкова В*. Время и театр Михаила Булгакова. М., 1988. С. 102 – 103. [↑](#endnote-ref-387)
389. *Литовский О*. Глазами современника: Заметки прошлых лет. М., 1963. С. 48. [↑](#endnote-ref-388)
390. Правительству СССР: [Письмо Михаила Афанасьевича Булгакова] // Октябрь. 1987. № 6. С. 178. [↑](#endnote-ref-389)
391. ОР ГБЛ, ф. 562, к. 28, ед. хр. 25. [↑](#endnote-ref-390)
392. Там же. [↑](#endnote-ref-391)
393. См.: Звезда Востока. 1966. № 7. [↑](#endnote-ref-392)
394. См.: Вопр. литературы. 1965. № 3. Публ. Е. С. Булгаковой. [↑](#endnote-ref-393)
395. См.: *Марков П. А*. О драматургии Булгакова // *Булгаков М. А*. Пьесы. М., 1962; *Каверин В*. Пьесы Михаила Булгакова // *Булгаков М. А*. Драмы и комедии. М., 1965; *Рудницкий К*. О драматургии Булгакова // Вопросы театра: Сб. ст. и материалов. М., 1966; *Лакшин В*. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Новый мир. 1968. № 6. [↑](#endnote-ref-394)
396. См.: Проблемы развития советской литературы: Сб. ст. Вып. 2 (6). Саратов, 1975. С. 222. [↑](#endnote-ref-395)
397. Опубл. в: Звезда. 1958. № 9. [↑](#endnote-ref-396)
398. См.: *Баранов В*. Писатель и художественный опыт современности: (М. Булгаков и А. Толстой) // Проблемы развития советской литературы. Вып. 1 (5). Саратов, 1973. С. 23. [↑](#endnote-ref-397)
399. См.: Русский современник. 1924. Кн. 2. С. 264, 266. См. об этом: *Чудакова М. О*. Архив М. А. Булгакова: Материалы для творческой биографии писателя // Записки ОР ГБЛ. Вып. 37. М., 1976. С. 41. [↑](#endnote-ref-398)
400. См.: *Гудкова В*. Судьба пьесы «Бег» // Проблемы театрального наследия М. А. Булгакова. Л., 1987. [↑](#endnote-ref-399)
401. См.: М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. [↑](#endnote-ref-400)
402. *Скорино Л*. Лица без карнавальных масок: (Полемические заметки) // Вопр. литературы. 1968. № 6. [↑](#endnote-ref-401)
403. *Смирнова В*. Современный портрет: Статьи. М., 1964. С. 301. [↑](#endnote-ref-402)
404. См.: *Wright С. A*. Mikhail Bulgakov: Life and Interpretation. Toronto, 1978. [↑](#endnote-ref-403)
405. См.: *Яновская Л. М*. Творческий путь Михаила Булгакова. М., 1983. [↑](#endnote-ref-404)
406. *Proffer E*. Bulgakov, Life and Work. Ann Arbor, 1984. [↑](#endnote-ref-405)
407. См.: Рус. литература. 1965. № 2. [↑](#endnote-ref-406)
408. См.: *Булгаков М*. Белая гвардия: Пьеса в 4‑х действиях: Вторая редакция пьесы «Дни Турбиных». Munchen, 1983. [↑](#endnote-ref-407)
409. См.: Проблемы театрального наследия М. А. Булгакова. [↑](#endnote-ref-408)
410. Примечания [к пьесам «Белая гвардия» и «Дни Турбиных»] // *Булгаков М. А*. Пьесы 1920‑х годов. Т. 1. Л., 1989. [↑](#endnote-ref-409)
411. *Смелянский А*. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1989. С. 72. [↑](#endnote-ref-410)
412. Там же. С. 73. [↑](#endnote-ref-411)
413. *Булгаков М. А*. Пьесы 1920‑х годов. С. 352. [↑](#endnote-ref-412)
414. *Смелянский А*. Михаил Булгаков в Художественном театре. С. 77. [↑](#endnote-ref-413)
415. *Булгаков М. А*. Пьесы 1920‑х годов. С. 51. [↑](#endnote-ref-414)
416. {185} *Лурье Я. С*. Булгаков в работе над текстом «Дней Турбиных». С. 24. [↑](#endnote-ref-415)
417. *Curtis J. A. D*. Bulgakov’s Last Decade: The Writer as a Hero. Oxford, 1987. P. 148. [↑](#endnote-ref-416)
418. См.: Контекст’1980: Литературно-теоретические исследования. М., 1981. [↑](#endnote-ref-417)
419. См.: *Мережковский Д. С*. Полн. собр. соч.: В 24 т. Т. 15. Спб., 1914. [↑](#endnote-ref-418)
420. См.: *Булгаков С. Н*. Героизм и подвижничество // Вехи: Статьи о русской интеллигенции. М., 1909. (Репринт, 1990.) [↑](#endnote-ref-419)
421. См.: *Булгаков М. А*. Пьесы 1920‑х годов. С. 533. [↑](#endnote-ref-420)
422. *Булгаков М. А*. Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. М., 1989. С. 669. [↑](#endnote-ref-421)
423. См. об этом: *Нинов А*. О драматургии и театре Михаила Булгакова: (Итоги и Перспективы изучения) // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. С. 31. [↑](#endnote-ref-422)
424. *Джулиани Р*. Жанры русского народного театра и роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Там же. С. 323. [↑](#endnote-ref-423)
425. См.: *Булгаков М. А*. Пьесы 1920‑х годов. С. 389 – 391. [↑](#endnote-ref-424)
426. См.: Соврем. драматургии. 1986. № 4. [↑](#endnote-ref-425)
427. См.: *Гудкова В*. «Зойкина квартира» М. А. Булгакова // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени; [*Ее же*]. Примечания [к пьесе «Зойкина квартира»] // *Булгаков М. А*. Пьесы 1920‑х годов. [↑](#endnote-ref-426)
428. *Булгаков М. А*. Пьесы 1920‑х годов. С. 410. [↑](#endnote-ref-427)
429. *Чудакова М. О*. Архив М. А. Булгакова… С. 60. [↑](#endnote-ref-428)
430. См.: *Зоркая Н*. Алексей Попов. М., 1983. [↑](#endnote-ref-429)
431. См.: *Кнебель М*. Вся жизнь. М., 1967. [↑](#endnote-ref-430)
432. См.: Рубен Симонов: Творческое наследие. М., 1981; *Синельникова В*. Первая Турандот. М., 1986. [↑](#endnote-ref-431)
433. Письма М. Булгакова к М. Рейнгардт / Публ. В. Гудковой // Соврем. драматургия. 1986. № 4. [↑](#endnote-ref-432)
434. См.: *Булгаков М. А*. Письма. Жизнеописание в документах. М., 1989. [↑](#endnote-ref-433)
435. См.: *Wright С. A*. Mikhail Bulgakov: Life and Interpretation. P. 110 – 120. [↑](#endnote-ref-434)
436. *Нинов А*. О драматургии и театре Михаила Булгакова. С. 25. [↑](#endnote-ref-435)
437. *Дейч А*. По ступеням времени: Воспом. и ст. Киев, 1988. С. 56. [↑](#endnote-ref-436)
438. См.: *Levin V*. Das Groteske in Michail Bulgakov’s Prosa. Munchen, 1975. [↑](#endnote-ref-437)
439. Ibid. S. 41. [↑](#endnote-ref-438)
440. *Wright C. A*. Mikhail Bulgakov… P. 117. [↑](#endnote-ref-439)
441. *Немирович-Данченко Вл. И*. Рождение театра: Воспом., ст., заметки, письма. М., 1989. С. 306. [↑](#endnote-ref-440)
442. *Нинов А*. О драматургии и театре Михаила Булгакова. С. 24 – 25. [↑](#endnote-ref-441)
443. Цит. по: Там же. С. 26. [↑](#endnote-ref-442)
444. См. об этом: *Смелянский А*. Михаил Булгаков в Художественном театре. С. 19. [↑](#endnote-ref-443)
445. См.: Багровый остров // *Булгаков М. А*. Пьесы 1920‑х годов. С. 482 – 483. [↑](#endnote-ref-444)
446. См.: *Levin V*. Das Groteske in Michail Bulgakov’s Prosa. [↑](#endnote-ref-445)
447. Ibid. S. 38. [↑](#endnote-ref-446)
448. См.: Waukegan news. 1985. 4 Apr. [↑](#endnote-ref-447)
449. См.: Gaylife. 1985. 25 Apr. [↑](#endnote-ref-448)
450. См.: *Грубин А*. О некоторых источниках пьесы М. Булгакова «Кабала святош» («Мольер») // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. [↑](#endnote-ref-449)
451. См.: *Рыкова О*. Примечания [к пьесе «Кабала святош»] // *Булгаков М. А*. Пьесы 1930‑х годов. Т. 2 (в печати). [↑](#endnote-ref-450)
452. ОР ГБЛ, ф. 562, к. 12, ед. хр. 5, л. 35. [↑](#endnote-ref-451)
453. Там же, л. 36. [↑](#endnote-ref-452)
454. Там же, ед. хр. 8, л. 146. [↑](#endnote-ref-453)
455. *Нинов А*. О драматургии и театре Михаила Булгакова. С. 27. [↑](#endnote-ref-454)
456. *Bazzarelli E*. Invito alia lettura di Bulgakov. Milano, 1976. P. 178. [↑](#endnote-ref-455)
457. См. об этом: *Ерыкалова И. Е*. Примечания [к пьесе «Адам и Ева»] // *Булгаков М. А*. Указ. собр. Т. 3. М., 1990. С. 657 – 666. [↑](#endnote-ref-456)
458. См.: *Шереметьева Е*. Из театральной жизни Ленинграда. Звезда. 1976. № 12. (Полный текст см.: Архив ВНИИИ, ф. 1, оп. 2. ед. хр. 142. Рукописный вариант озаглавлен «Повесть о Красном театре».) [↑](#endnote-ref-457)
459. Там же. С. 134 – 135. [↑](#endnote-ref-458)
460. *Чудакова М. О*. Архив М. А. Булгакова… С. 100. [↑](#endnote-ref-459)
461. *Чудакова М. О*. Адам и Ева свободны // Огонек. 1987. № 37. С. 15. О текстологии {186} пьесы «Адам и Ева» подробно см.: *Ерыкалова И. Е*. Примечания [к пьесе «Адам и Ева»] // *Булгаков М. А*. Пьесы 1930‑х годов. Т. 2 (в печати). [↑](#endnote-ref-460)
462. *Исмагулова Т. Д*. К истории отношений М. А. Булгакова и Ленинградского Красного театра // Проблемы театрального наследия М. А. Булгакова. С. 127 – 128. [↑](#endnote-ref-461)
463. См.: Октябрь. 1987. № 6. С. 173 – 175. [↑](#endnote-ref-462)
464. *Гудкова В*. Послесловие [к публикации пьесы «Адам и Ева»] // Соврем. драматургия. 1987. № 3. [↑](#endnote-ref-463)
465. *Бабичева Ю. В*, Эволюция жанров советской драматургии. Вологда, 1982. С. 187. [↑](#endnote-ref-464)
466. *Нинов А*. О драматургии и театре Михаила Булгакова. С. 28. [↑](#endnote-ref-465)
467. См.: *Смелянский А*. Драмы и театр Михаила Булгакова // *Булгаков М. А*. Указ. собр. Т. 3. С. 600. [↑](#endnote-ref-466)
468. Интересный анализ критических работ о произведениях Булгакова дан в статьях М. Золотоносова (см.: *Золотоносов М*. «Родись второрожденьем тайным»: (Михаил Булгаков: Позиция писателя и движение времени) // Вопр. литературы. 1989. № 4; *Он же*. «Взамен кадильного куренья…» // Дружба народов. 1990. № 111). [↑](#endnote-ref-467)
469. См.: Вопр. литературы. 1965. № 3. [↑](#endnote-ref-468)
470. См.: Рус. литература. 1974. № 2. [↑](#endnote-ref-469)
471. *Wright C. A*. Mikhail Bulgakov… P. 217. [↑](#endnote-ref-470)
472. См.: М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. [↑](#endnote-ref-471)
473. *Wright C. A*. Mikhail Bulgakov… P. 215. [↑](#endnote-ref-472)
474. Цит. по: *Чудакова М. О*. Архив М. А. Булгакова… С. 41. [↑](#endnote-ref-473)
475. См.: *Ермолинский С*. Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 1988. С. 467. [↑](#endnote-ref-474)
476. *Миримский И*. Социальная фантастика Гофмана // Лит. учеба. 1938. № 2. С. 38. [↑](#endnote-ref-475)
477. См.: *Березкин В*. Драматургия экспозиции // Декор. искусство СССР. 1974. № 7; *Березкин В*. Уроки экспозиции // Там же. 1976. № 12; *Пожарская М. Н*. Экспозиция — это искусство // Творчество. 1961. № 3; *Ракитина Е. Б*. Эти независимые художники // Театр. 1974. № 4; *Ракитина Е. Б*. А что за экспозицией? // Творчество. 1977. № 12. [↑](#endnote-ref-476)
478. Имеются в виду А. Н. Шифрина, в то время зав. отделом театрально-декорационного искусства ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, и А. В. Оганесян, тогда консультант театрально-декорационного кабинета ВТО. [↑](#endnote-ref-477)
479. См.: Пьетро ди Готтардо Гонзага, 1751 – 1831: Жизнь и творчество: Сочинения / Сост. Ф. Я. Сыркина. М., 1974. [↑](#endnote-ref-478)
480. См.: [Письмо К. М. Иванова — зав. монтировочной частью А. Е. Молчанову]. — ЦГИАЛ, ф. 678, оп. 1, ед. хр. 324, л. 50 – 50 об. [↑](#endnote-ref-479)
481. См.: *Бочаров М. И*. О декоративной живописи. — Там же, ф. 578, оп. 1, ед. хр. 1091. [↑](#endnote-ref-480)
482. ЦГАЛИ — Центральный гос. архив литературы и искусства; ЛГАЛИ — Лен. гос. архив литературы и искусства; ГЦТМБ — Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина; ЛГМТиМИ — Лен. гос. музей театрального и музыкального искусства. [↑](#endnote-ref-481)
483. См.: Кто мы?: Круглый стол сценографов // Декор. искусство СССР. 1979. № 3. [↑](#endnote-ref-482)
484. См.: Размышления у стендов // Театр. 1967. № 8 – 9; Так ли мы экспонируем театральных художников? // Там же. 1974. № 1; Сценография сегодня — какая она? // Там же. 1984. № 5. [↑](#endnote-ref-483)
485. *Френкель М*. Пластика сценического пространства. Киев, 1987. С. 7. [↑](#endnote-ref-484)
486. *Френкель М*. Современная сценография. Киев, 1980. С. 3. [↑](#endnote-ref-485)
487. См.: Декор. искусство. 1981. № 1. [↑](#endnote-ref-486)
488. Полемике вокруг понятия «действенная сценография» посвящены комментарии 8, 9 и 10 к ст. В. Березкина «Об исторической эволюции искусства оформления спектакля», там же можно найти и библиографию по этому вопросу (см.: Советские художники театра и кино — 6. М., 1984. С. 249 – 250). [↑](#endnote-ref-487)
489. *Шапорин В*. Размышления у стендов // Театр. 1967. № 8. С. 71. [↑](#endnote-ref-488)
490. *Ракитина Е*. Вокруг интерпретации // Творчество. 1979. № 12. С. 6. [↑](#endnote-ref-489)
491. *Ванслов В. В*. О традициях советской театрально-декорационной классики // Художники театра, кино и телевидения. Л., 1984. С. 15. В этом же сб. напечатана ст. Ф. Я. Сыркиной «О некоторых проблемах театрально-декорационного искусства». [↑](#endnote-ref-490)
492. *Ракитина Е*. Вокруг интерпретации. С. 7. [↑](#endnote-ref-491)
493. *Мессерер Б*. Размышления у стендов // Театр. 1967. № 8. С. 62. [↑](#endnote-ref-492)
494. *Фрейберг А*. Так ли мы экспонируем театральных художников? // Там же. 1974. № 1. С. 126. [↑](#endnote-ref-493)
495. Там же. [↑](#endnote-ref-494)
496. *Серебровский В*. Размышления у стендов // Там же. 1967. № 8. С. 60. [↑](#endnote-ref-495)
497. Там же. [↑](#endnote-ref-496)
498. Там же. С. 61. [↑](#endnote-ref-497)
499. Там же. С. 60. [↑](#endnote-ref-498)
500. *Боровский Д*. Размышления у стендов // Там же. [↑](#endnote-ref-499)
501. Например, книга И. Уваровой об Э. Кочергине, О. Савицкой о М. Китаеве. [↑](#endnote-ref-500)
502. См.: *Березкин В*. Художник В театре Чехова. М., 1987; *Березкин В*. Художники Большого театра: Альбом. М., 1976. [↑](#endnote-ref-501)
503. См.: *Коваленко Г*. Художник театра Даниил Лидер. М., 1980. [↑](#endnote-ref-502)
504. {200} См.: *Березкин В*. Март Китаев. Л., 1984. [↑](#endnote-ref-503)
505. *Ракитина Е*. Эти независимые художники. С. 77. [↑](#endnote-ref-504)
506. *Ракитина Е*. А что за экспозицией? С. 16. [↑](#endnote-ref-505)
507. *Уварова И*. Смесь небес и балагана // Художник, сцена. М., 1978. С. 97 – 98. [↑](#endnote-ref-506)
508. См. его: Художник театра Даниил Лидер. [↑](#endnote-ref-507)
509. См. интервью журналу «Представление» (1988. № 4). [↑](#endnote-ref-508)
510. *Ракитина Е*. Быть художником // Театр. 1966. № 1. С. 55 – 60. [↑](#endnote-ref-509)
511. *Ракитина Е*. Вокруг интерпретации. С. 7. [↑](#endnote-ref-510)
512. См. ст. *В. Березкина*: Новые принципы образного моделирования в искусстве театральных художников // Сов. искусствознание’75. М., 1976; Художники сов. театра в системе мировой сценографии // Сов. искусствознание’75‑2. М., 1977; Типология декорационного искусства // Сов. художники театра и кино — 5. М., 1983; Об исторической эволюции искусства театральных художников; Сценография античного театра // Декор. искусство СССР. 1985. № 8 и др. См. также: Искусство сценографии (от истоков до начала XX века): Дис. … д‑ра искусствоведения. М., 1987. [↑](#endnote-ref-511)
513. См. ст. *И. Уваровой*: «Маланка» в молдавском селе // Народный театр. Л., 1974; Тенденции обращения к истокам родной культуры // Информ. Сов. центра УНИМА (М.). 1974. № 22; Структура современного спектакля и фольклор // Там же. № 24; Современный интерьер и народное искусство // Театр. 1960. № 12; Истоки народного театра // Декор. искусство. 1975. № 12 и др. [↑](#endnote-ref-512)
514. Статья имеет подзаголовок: Опыт анализа творческого наследия сов. театральной декорации (см.: Ритм, пространство, время в литературе и искусстве. Л., 1974). [↑](#endnote-ref-513)
515. Так называлась ее диссертация, защищенная в 1981 г. [↑](#endnote-ref-514)
516. См.: *Уварова И*. Сценическое пространство комедии дель арте и опыт его воспроизведения на русской сцене // Театральное пространство. М., 1979. [↑](#endnote-ref-515)
517. См.: Декор. искусство СССР. 1967. № 8. [↑](#endnote-ref-516)
518. См.: Сов. художники театра и кино — 5. [↑](#endnote-ref-517)
519. См.: Художник и сцена. М., 1988. [↑](#endnote-ref-518)
520. См. соответственно: Декор. искусство СССР. 1985. № 2; Сов. художники театра и кино — 5. [↑](#endnote-ref-519)
521. См.: Сов. художники театра и кино — 6. [↑](#endnote-ref-520)
522. См.: Архитектура СССР. 1979. № 10. [↑](#endnote-ref-521)
523. *Кузнецов Э*. К характеристике сценографического пространства. С. 288. [↑](#endnote-ref-522)
524. *Березкин В. И*. Новые принципы образного моделирования в искусстве театральных художников. С. 72, 75. [↑](#endnote-ref-523)
525. *Березкин В. И*. О некоторых тенденциях современной советской сценографии // Искусство. 1975. № 3. С. 9. [↑](#endnote-ref-524)
526. Там же. С. 7. [↑](#endnote-ref-525)
527. См.: *Гительман Л. И*. Из истории французской режиссуры. Л., 1976. [↑](#endnote-ref-526)
528. См.: *Vogüé E.‑M. de*. I. S. Tourguéneff // La Revue des Deux Mondes. 1883. 15 oct. [↑](#endnote-ref-527)
529. См.: *Vogüé E.‑M. de*. Le roman russe. Paris, 1886. [↑](#endnote-ref-528)
530. См.: *Vogüé E.‑M. de*. I. S. Tourguéneff. P. 271. [↑](#endnote-ref-529)
531. Ibid. P. 286. [↑](#endnote-ref-530)
532. *Vogüé E.‑M. de*. «La puissance des ténèbres» de Léon Tolstoï: Réflexions d’un spectateur // La Revue des Deux Mondes. 1888. 15 mars. P. 426. [↑](#endnote-ref-531)
533. Ibid. P. 449. [↑](#endnote-ref-532)
534. *Méténier O*. «La puissance des ténèbres» de Léon Tolstoï: Le spectacle du Théâtre-Libre // Le Figaro. 1888. 10 févr. [↑](#endnote-ref-533)
535. Эта мысль Вогюэ особенно отчетливо проявлялась в его исторических работах, посвященных России, дневниках, письмах родным. В статье «Сын Петра Великого» (см.: *Vogüé E.‑M. de*. Le fils de Pierre le Grand // La Revue des Deux Mondes. 1880. 1 et 15 mai) он, подобно Жан-Жаку Руссо, маркизу де Кюстину, подобно А. С. Хомякову, И. В. Киреевскому, обвинял Петра I в том, что тот повел Россию по пути, исторически не свойственному ей, противоречащему ее традиционному религиозному и духовному развитию. С этих позиций Вогюэ оправдывал выступления царевича Алексея против отца. С этих же позиций он клеймил «нигилизм», «террористов», выступавших против самодержавия с оружием в руках как раз в ту пору, когда Вогюэ был на службе в России, был, кстати, приближен ко двору и в январе 1878 года женился на фрейлине императрицы Александре Анненковой, сестре известного русского генерала (см.: *Vogüé E.‑M. de*. Un regard en arrière: Les terroristes russes // La Revue des Deux Mondes. 1894. 1 mars; Journal du vicomte de E.‑M. Vogüé: Paris — Saint-Pétersbourg, 1877 – 1883 / Publ. par Félix de Vogüé. Paris, 1932; *Idem*. Lettres de France à sa soeur à Moscou. Paris, 1888). [↑](#endnote-ref-534)
536. {213} См.: *Гительман Л. И*. «Власть тьмы» Л. Н. Толстого в «Свободном театре» А. Антуана // Записки о театре (Русско-зарубежные театральные связи): Сб. тр. Л., 1968. [↑](#endnote-ref-535)
537. *Méténier О*. Le théâtre Russe à Paris // Trois chefs-d’oeuvre du Théâtre Russe. Paris, 1894. P. XXVII. [↑](#endnote-ref-536)
538. См.: Ibid. P. XXVIII. [↑](#endnote-ref-537)
539. *Vogüé E.‑M. de*. La Russie. Paris, 1892. P. 297. [↑](#endnote-ref-538)
540. Ibid. [↑](#endnote-ref-539)
541. См.: *Patouillet J*. Ostrovski et son théâtre de moeurs Russes. Paris, 1912. P. 437. [↑](#endnote-ref-540)
542. *Vogüé E.‑M. de*. Le roman russe. P. 156. [↑](#endnote-ref-541)
543. См.: *Vogüé E.‑M. de*. Nicolas Gogol // La Revue des études Franco-Russes. 1910. 15 avr. [↑](#endnote-ref-542)
544. См.: *Darzens R*. Le Théâtre-Libre illustré / Préf. de Jean Aicard, 1889 – 1890. Paris, 1890; *Noël E*., *Stouling E*. «Le pain d’autrui»: Les annales du théâtre et de la musique, 1890. Paris, 1891. Seizième année; *Гнедич П*. «Le pain d’autrui» // Бирюч. 1918. № 2. [↑](#endnote-ref-543)
545. См.: *Vogüé E.‑M. de*. Dostoïèvsky // La Revue des Deux Mondes. 1885. 15 janv. [↑](#endnote-ref-544)
546. Вогюэ писал: «Люди науки, посвятившие себя изучению человеческой души, прочтут с интересом самый глубокий этюд о психологии преступления, когда-либо созданный после “Макбета”» (*Vogüé E.‑M. de*. Dostoïèvsky. P. 338). [↑](#endnote-ref-545)
547. *Noël E., Stouling E*. Les annales du théâtre et de la musique, 1888. Paris, 1889. Quatorzième année. P. 126 – 127. [↑](#endnote-ref-546)
548. *Sorbets G*. Les Frères Karamazov au Théâtre des Arts // L’illustration théâtrale. 1911. 6 mai. N 179. [↑](#endnote-ref-547)
549. См.: *Vogüé E.‑M. de*. Anton Tchékhoff // La Revue des Deux Mondes. 1902. 1 et 15 janv. [↑](#endnote-ref-548)
550. См.: Хроникальная заметка // Нувеллист: Муз.‑театр. газ. 1900. Сент. № 5. О том, состоялся ли спектакль или нет, сведений найти не удалось. [↑](#endnote-ref-549)
551. См.: Иностранные известия // Рус. ведомости. 1902. 19 июня. [↑](#endnote-ref-550)
552. См.: *Waliszewski К*. Litterature russe. Paris, 1900. [↑](#endnote-ref-551)
553. Ibid. P. 426. [↑](#endnote-ref-552)
554. См.: *Vogüé E.‑M. de*. Anton Tchékhoff. P. 23. [↑](#endnote-ref-553)
555. Ibid. P. 32 – 33. [↑](#endnote-ref-554)
556. Ibid. P. 36. [↑](#endnote-ref-555)
557. Цит. по: *Груздев И*. Современный Запад и Горький. Л., 1930. С. 30. [↑](#endnote-ref-556)
558. См.: *Vogüé E.‑M. de*. Maxime Gorki: L’oeuvre et l’homme // La Revue. 1901. Août. [↑](#endnote-ref-557)
559. См.: *Vogüé E.‑M. de*. Maxime Gorki: L’oeuvre et l’homme. Paris, 1905. [↑](#endnote-ref-558)
560. Ibid. P. 5. [↑](#endnote-ref-559)
561. См.: *Antoiné A*. Le Théâtre. Vol. 1. Paris, 1932. P. 437. [↑](#endnote-ref-560)
562. Театр и искусство. 1903. № 17. С. 354. [↑](#endnote-ref-561)
563. См.: *Гительман Л. И*. Русская классика на французской сцене. Л., 1978. С. 138 – 142. [↑](#endnote-ref-562)
564. *Vogüé E.‑M. de*. Maxime Gorki: L’oeuvre et l’homme. P. 16. [↑](#endnote-ref-563)
565. Ibid. [↑](#endnote-ref-564)
566. Ibid. P. 47. [↑](#endnote-ref-565)
567. Ibid. P. 80. [↑](#endnote-ref-566)
568. См.: *Фаге Э*. Литература во Франции // История XIX века: В 8 т. Под ред. Лависса и Рамбо. Т. 8. М., 1939. С. 146 – 147. [↑](#endnote-ref-567)
569. *Vogüé E.‑M. de*. Le roman russe. P. 138. [↑](#endnote-ref-568)