**БДТ им. М. Горького: Вехи истории**: Сб. научн. трудов / Ред. кол.: Н. Б. Кузякина, Г. А. Лапкина, Л. Г. Пригожина, П. В. Романов, Г. В. Титова, составит. Г. В. Титова. СПб., 1992. 148 с.

От редколлегии 3 [Читать](#_Toc347771637)

*А. А. Кириллов*. Ю. М. Юрьев в БДТ 5 [Читать](#_Toc347771638)

*Г. В. Титова*. Метаморфозы экспрессионизма 24 [Читать](#_Toc347771639)

*М. И. Брашинский*. К проблеме «кинофикации» театра. Из опыта БДТ 40 [Читать](#_Toc347771640)

*Л. Г. Пригожина*. Две пьесы Юрия Олеши в Ленинградском БДТ 54 [Читать](#_Toc347771641)

*С. И. Мельникова*. Связь времен («Сэр Джон Фальстаф», 1927. «Король Генрих IV», 1969) 75 [Читать](#_Toc347771642)

*И. Р. Скляревская*. Два театра Эрвина Аксера (Э. Аксер в БДТ) 88 [Читать](#_Toc347771643)

*А. А. Чепуров*. Романный сверхсюжет 102 [Читать](#_Toc347771644)

*Н. А. Рабинянц*. Горьковские спектакли Г. А. Товстоногова 126 [Читать](#_Toc347771645)

# **{****3}** От редколлегии

Сборник научных статей, подготовленный кафедрой истории и теории советского театра и театральной критики, является первым шагом к созданию истории АБДТ им. М. Горького, неотрывной от истории всего советского театра, в которой многое сегодня нуждается в пересмотре. В трудах сборника аналитически выявлен социокультурный пласт разных эпох, поставлены важные проблемы общей теории театра: взаимосвязь режиссерского решения и способа актерской игры; контекстуальное бытие театра в параллели других искусств — литературы, живописи, кино; принципы инсценизации прозы и др.

Сборник состоит из восьми статей, в исторической последовательности характеризующих некоторые «вехи» творческой практики БДТ.

Открывающая сборник статья А. А. Кириллова посвящена творчеству ведущего актера раннего БДТ — Ю. М. Юрьева, искусство которого зеркально представило лицо созданного при его активном участии коллектива, определило особенности эстетической программы театра. Следующий этап деятельности БДТ, ставшего в первой половине 1920‑х годов одним из центров театрального экспрессионизма, рассмотрен в статье Г. В. Титовой. Статьи М. И. Брашинского и Л. Г. Пригожиной посвящены проблемам творческой практики БДТ второй половины 1920 – начала 1930‑х годов. Предпринятый впервые анализ театрально-постановочных экспериментов Н. П. Акимова на сцене БДТ поставлен М. И. Брашинским в широкий социокультурный контекст исканий в области «кинофицированного» театра. В статье Л. Г. Пригожиной исследованы драматические противоречия общественного и эстетического климата рубежа 1920 – 30‑х годов, болезненно сказавшегося в выпрямлении театром проблематики и поэтики драматургии Ю. К. Олеши.

Статья С. И. Мельниковой, как явствует из ее названия — «Связь времен», обнаруживает творческие контакты между разными театральными эпохами в истории БДТ. В работе И. Р. Скляревской, посвященной спектаклям, поставленным на сцене БДТ Э. Аксером, проанализированы сотрудничество-противоборство польского режиссера и ленинградской труппы, проблема «двух театров» в искусстве самого Э. Аксера. Сборник завершают статьи А. А. Чепурова и Н. А. Рабинянц, характеризующие значительные вехи творчества Г. А. Товстоногова, с кончиной которого уходит в историю целая эпоха отечественной {4} сцены. В работе А. А. Чепурова на материале лучших спектаклей Г. А. Товстоногова изучаются принципы инсценизации прозы, особенности «романного» мышления режиссера, проявлявшиеся в его творчестве в целом. Н. А. Рабинянц реконструирует цикл горьковских спектаклей Товстоногова, сопоставляя его новаторские концепции с горьковским «каноном» 1930 – 40‑х годов и выявляя облик современного БДТ, богатство актерских индивидуальностей труппы, спаянной волей и талантом руководителя.

Проблематика большинства статей связана с научными интересами авторов, а потому за пределами сборника остается немало «вех» истории БДТ, которые, по мнению редколлегии, ждут дальнейшей разработки. Большинство статей сборника принадлежит педагогам кафедры — С. И. Мельниковой, Л. Г. Пригожиной, Н. А. Рабинянц, Г. В. Титовой, А. А. Чепурову. Статья о Ю. М. Юрьеве написана научным сотрудником РИИ А. А. Кирилловым. Две статьи — М. И. Брашинского и И. Р. Скляревской — созданы в студенческом семинаре по истории советского театра (руководитель Г. В. Титова), который в 1986/87 учебном году был целиком посвящен изучению БДТ с целью укрепления связей между научной работой кафедры и учебным процессом.

Рассмотрение этапов творческой деятельности БДТ в контексте исторического движения советского театра позволит сборнику стать полезным учебным пособием; историко-теоретический уклон многих статей, отвечающий задачам современной театроведческой науки, рассчитан на широкий круг специалистов.

# **{****5}** А. А. Кириллов Ю. М. Юрьев в БДТ

Большой драматический театр открылся 15 февраля 1919 года в революционном Петрограде трагедией Ф. Шиллера «Дон Карлос». Первый спектакль БДТ стал своеобразным эстетическим манифестом, определившим лицо нового театра. Возвышенный, благородный максимализм юношеской драмы Шиллера, огнедышащий пафос страстных тирад, обличающих деспотию, и не менее страстная романтически полнозвучная проповедь свободы, равенства, братства воспринимались рабочей и красноармейской публикой с воодушевлением. На это в первую очередь и рассчитывали создатели театра. Одним из них был знаменитый актер Александринского театра, недавний Дон Жуан и Арбенин — Ю. М. Юрьев. Приход Юрьева в БДТ закономерно вытекал из осуществленного им за год до того начинания: в 1918 году он создал в Петрограде Театр Трагедии. Два спектакля этого театра — «Царь Эдип» и «Макбет», разыгранные на арене цирка Чинизелли, привлекли массовую народную аудиторию. Исполнив в обеих постановках заглавные роли, Юрьев дал практический абрис будущего театра, ощутил в классическом репертуаре созвучие «с высокими переживаниями момента»[[1]](#endnote-2). Партнершей Юрьева по «Макбету» оказалась М. Ф. Андреева, также энергично участвовавшая в создании БДТ в качестве заведующей отделом театров и зрелищ Союза коммун Северной области. «Пафос великих произведений, — писал позднее Юрьев в своих “Записках”, — до того общедоступен, страдания героев и вся их судьба в этих произведениях до того вытекают из самой сущности человеческой природы, что любая публика, а тем более публика, только что пережившая ряд сильных потрясений и насыщенная революционным настроением, наиболее остро и непосредственно отдается переживаниям великого поэтического творчества»[[2]](#endnote-3). Действительно, просветительское содержание послереволюционной театральной деятельности Юрьева отчетливо обозначилось уже в спектаклях Театра Трагедии. Работа над «Эдипом» была затем продолжена будущими актерами БДТ, первоначально обосновавшимися в труппе Театра музыкальной драмы, «Макбета» же позднее Юрьев перенес на сцену Большого драматического.

Постановочные решения «Эдипа» (режиссер А. М. Грановский) и «Макбета» (режиссеры А. М. Грановский и М. В. Добужинский) исчерпывались формулой красочного, живописного {6} зрелища, были ориентированы на гастрольное исполнение Юрьевым центральных ролей. Недостаток драматической действенности искупался масштабом демократической культурной акции. Цирк, выступивший своеобразным гарантом доступности зрелища, вербовал Юрьеву свою широкую и пеструю публику. Во вступительном слове к очередному представлению «Эдипа» В. В. Володарский подчеркивал «целевое» назначение первого «театрального культпохода» народных масс[[3]](#endnote-4). Характерно, что выбран был для «культпохода» именно «Эдип». Один из рецензентов по-своему отразил и зрелищный характер и просветительский смысл действа, назвав его «гала-представлением по Сципионе Чинизелли», «Эдипом для малограмотных»[[4]](#endnote-5). Формула зрелища повторилась и во второй редакции спектакля — в Театре музыкальной драмы (режиссер И. М. Лапицкий). «Доверив режиссеру массы, он (Юрьев. — *А. К*.), наверное, не предположил, какой характер придаст эта невозможная опереточная толпа его личным положениям. Досадно было видеть, как то, что артист задумал, что сам говорил, делалось конфеточной олеографией от “пластических” поз девиц и старцев, которые чем больше старались, тем хуже выходило. Вообще в смысле режиссуры было совершенно не слажено…»[[5]](#endnote-6) Впрочем, Юрьева это не особенно занимало, ибо во всех названных спектаклях и сам он, и его герои были величинами автономными и неизменными.

М. А. Кузмин, критически оценивший спектакль «Царь Эдип» в Муздраме, последовательно противопоставил ему Юрьева. «Юрьев — Эдип, это было настоящее искусство. Можно не соглашаться с Юрьевым в толковании роли, находить те или другие недостатки исполнения, но что это было искусство, очевидно всякому»[[6]](#endnote-7). Уверенность Кузмина разделили отнюдь не все рецензенты. Наиболее же полемичным его суждению был отзыв А. Р. Кугеля, незадолго до этого прозвучавший в связи с выступлениями актера в ролях Эдипа и Макбета в Театре Трагедии. «У г. Юрьева — мощный голос. Это, конечно, много. Но его мощный и довольно гибкий голос есть его проклятие, а не его благословение. Он модулирует им с такой необычайной расточительностью, что получается сплошная фиоритура без всякого подчас логического объяснения. Не только подчеркиваются отдельные слова на самые разнообразные манеры, но, если возможно, в каждом слове подчеркивается модуляцией каждый слог. <…> Играть <…> нельзя без того, чтобы в зависимости от основного тона не расположить логических и психологических ударений. Говорить же где погромче, где потише, где шепотком, где рыкая, перебирая, по возможности, всю доступную звуковую гамму — не значит играть, а значит просто самоуслаждаться {7} и плавать в волнах художественной и театральной безграмотности»[[7]](#endnote-8). Различие оценок игры Юрьева органично вытекает из различия театральных взглядов их авторов. По существу, речь идет о разном понимании искусства трагического актера. Для эстета Кузмина несомненно, что «Эдипа он (Юрьев. — *А. К.*) взял как подлинный трагический актер, которых опять-таки у нас нет». «В Юрьеве — Эдипе было соединение трагической очень театральной и декоративной игры с жизненностью и эмоциональным пафосом»[[8]](#endnote-9). Из отзыва Кугеля видно, что именно «театральность» и «декоративность» и не устраивали его в игре Юрьева — «актера на своем месте очень ценного»[[9]](#endnote-10). Место это, по Кугелю, находилось вне сферы трагического искусства. Критик, склонявшийся в своих взглядах на актерское творчество к традиционной системе амплуа дорежиссерского театра, предпочел бы видеть Эдипом и Макбетом трагика. Юрьев таковым не был.

Рецензенты подходили к героям Юрьева с незыблемыми клише собственных сценических пристрастий. Но, как заметил впоследствии Н. Д. Волков, «… если судить Юрьева-художника по законам, им себе поставленным, то обязательно ощущалась радость от его красивого искусства»[[10]](#endnote-11). Сам же артист, говоря о главных заданиях своих трагических опытов, выделял два первейшие: создание «общечеловеческих» образов и воспитание в широкой зрительской массе «умения чувствовать *красоту* (курсив мой. — *А. К*.) героизма»[[11]](#endnote-12) (в этом высказывании Юрьев ссылался на авторитет А. М. Горького). Это ему вполне удавалось. «Красота — это страшная сила! А трагедия великого эллина Софокла — истинная красота. <…> Нечего и говорить, что мастерская декламация г. Юрьева, его богатый голос и скульптурная эластичность нашли себе здесь прекрасное применение»[[12]](#endnote-13). Все некрасивое, дисгармоничное, заурядное находилось за пределами художественных интересов и возможностей актера. Форма и содержание, «как» и «что» в творчестве Юрьева выступали в абсолютном единстве. Приятный сильный голос отличался широтой диапазона и легкостью тональных переходов. Совершенная декламация поражала богатством интонационной окраски. Музыкальные возможности речи использовались Юрьевым во всем объеме. Звуковая партитура сливалась с партитурой скульптурно-пластической. Из всех этих пространственно-звуковых выразительных средств и слагался дорогой Юрьеву идеал «красивой формы жизни»[[13]](#endnote-14). Выводя эту характеристику из образа Юрьева — Чацкого, А. Р. Кугель рассматривал ее как типологическую черту творчества актера.

Нетрудно заметить, что возникающий перед нами облик актера не содержит какой-либо доминанты театрального амплуа. {8} Актерский «материал» Юрьева предполагал различные возможности его сценического использования. Жанровая определенность создаваемого Юрьевым образа во многом зависела от масштабной сценической «ситуации» целого спектакля, его смысловых, драматических и эстетических акцентов. В конце концов трагический репертуар привлекал актера не столько возможностью воплощения трагических коллизий, сколько масштабом и красотой центральных героических образов. Жанр софокловского спектакля один из критиков определил как «героическую эпопею»[[14]](#endnote-15). Другой восхищался неколебимой эпичностью Эдипа Юрьева: «Ю. М. Юрьев в роли царя Эдипа дал яркую фигуру греческого властителя. Его движения горды, голос звучит как медные трубы, гнев подобен гневу богов, он истый сын богов на земле»[[15]](#endnote-16). Третий писал о явной предпочтительности «первой половины трагедии, когда Эдип спокоен и полон царственного величия»; «во второй части, где рок всей своей тяжестью обрушивается на фиванского владыку», Юрьев был мало убедителен[[16]](#endnote-17). Драматические категории «рока», «судьбы», коллизии в игре Юрьева представлены не были. Не было исходной противоречивости конфликта, не было и внутреннего движения, развития образа.

Тяготение к «общечеловечности» оборачивалось эстетической отвлеченностью. В этом плане понятно негодование Кугеля по поводу того, что «Макбет г. Юрьева не имеет совершенно лица; это “гордое-безмордое никто”»[[17]](#endnote-18). Однако «цирковую» аудиторию мало заботило, насколько сценические создания актера отвечают законам трагического искусства. Не имея зрелого театрального опыта, она воспринимала «красоту героизма» именно благодаря высокой культуре исполнения, безупречности формы — особенно в «Эдипе». Когда М. Кузмин писал: «Я не думаю, чтобы был специально “народный” театр, но я вижу, что вот подлинно народный спектакль для всякого возраста, для всякого состояния волнующий, потрясающий, поучительный»[[18]](#endnote-19), — он имел в виду именно Эдипа — Юрьева.

«Царь Эдип» и в цирке Чинизелли, и в Театре музыкальной драмы пользовался у публики неизменным успехом. Газеты писали о пустующих петроградских театрах, о том, что в той же Муздраме актеров на сцене бывает больше, чем зрителей в зале. На этом фоне полные сборы «Эдипа» свидетельствовали о большой популярности спектакля. Опыт «театрального культпохода», опробованный на «Эдипе» в мае 1918 года, получил широкое распространение, И в Музыкальной драме, и в Коммунальном Драматическом театре (б. Драматический театр Народного дома) Юрьев выступал в спектаклях для Красной Армии, для Совета Профессиональных Союзов, для учащихся трудовых {9} школ. Сложнее дело обстояло с «Макбетом». Сам Юрьев и некоторые его биографы объясняли плохую посещаемость «Макбета» напряженной внутриполитической обстановкой и даже плохой погодой. Показ спектакля совпал с кульминацией так называемых правоэсеровских террористических выступлений. В газетах печатались развернутые репортажи с похорон М. С. Урицкого, сообщения о митингах и бюллетени о состоянии здоровья В. И. Ленина, длинные списки заложников… Более содержательная пресса по «Макбету» появится в 1919 году, когда он с небольшими изменениями будет показан в БДТ. Это был следующий спектакль после «Дон Карлоса».

В. В. Иванов, глубоко проанализировав программные обоснования и творческую практику раннего БДТ, убедительно доказал, что и на его сцене в этот период доминировала форма зрелища[[19]](#endnote-20). Касаясь актерского искусства БДТ и справедливо выделяя трех лидеров труппы — Ю. М. Юрьева, Н. Ф. Монахова, В. В. Максимова, — исследователи обычно подчеркивают различие их игры. Действительно, различия эти были весьма существенны, но было и общее. Сближало артистов, прежде всего, музыкально-пластическое основание их творчества. Максимов снискал симпатии публики не только как «король экрана» и «российский Гаррисон», но и как известнейший мелодекламатор. «В. В. Максимов принадлежит к тем музыкальным чтецам, что исходят в своем чтении от музыки, от тональности, *от звука* <…> Это было такое слияние *слова* со звуком, что нельзя было точно сказать, *что* было впереди *чего*. Это было *одно целое*»[[20]](#endnote-21). Актер успешно выступал и в водевилях «с пением и танцами», и в оперетте. Его, как и Юрьева, приглашали возглавить класс декламации в Петроградской консерватории, звали преподавать декламационное искусство в Духовную семинарию. Работа в немом кино способствовала целенаправленному тренажу мимики и пластики. Пластическая партитура театральных ролей Максимова отличалась выразительностью, красотой, эффектностью, хотя и не была свободна от шаблонного изящества и штампа экранного амплуа «героя-любовника».

Н. Ф. Монахов, пришедший в БДТ с опереточных подмостков, также не утратил на драматической сцене присущей ему музыкальности. И здесь «музыка, ритм как опора театрального действия» обусловили «существенные свойства трагического актера Монахова». «Он, — писал А. И. Пиотровский, — строит фразы и паузы, как музыкальные куски, стянутые крепким ритмом, а иногда и мелодически-приподнятые. <…> Он двигается, подчиняя свою походку и жесты такту незримого метронома, жестикулируя — он танцует. <…> Но, подчиняя ритму каждый отдельный отрезок своей роли, Монахов всегда старается ритмически {10} выстроить роль в целом. Расчленить ее паузами, найти в ней темповые ускорения и замедления, вытянуть ее в большую музыкальную фразу»[[21]](#endnote-22).

Музыкальная и пластическая выразительность являлась объединяющим началом исполнения этих столь различных по характеру и уровню дарования актеров. Рецензенты «Дон Карлоса» отмечали не только гастрольность игры каждого из них на фоне спектакля-зрелища[[22]](#endnote-23), но и преимущественный успех совместно исполнявшихся эпизодов, «сцен между ними тремя, в разных комбинациях», которые, «выражаясь по-рецензентски, разыграны “концертно”, особенно дуэты дружбы, столь частые в этой трагедии»[[23]](#endnote-24). Вне общего музыкально-пластического основания игры Юрьева, Монахова и Максимова понять характер их сценического взаимодействия невозможно. Взаимодействие это осуществлялось не в непосредственной диалогической форме «собеседования», а на уровне интонационно-тональных связей и характеристик актерской игры. «Снятые» эстетические качества исполнения в значительной степени определяли содержание спектакля, в котором виделось «… пламенное восхваление дружбы, может быть, лучшее, что есть в шиллеровском “Дон Карлосе”, что связывает эту трагедию с направлением “бури и натиска”, столь замечательным и близким нашей эпохе»[[24]](#endnote-25). «Широкие, благородные жесты, яркое выявление во всяком движении и поклоне рыцарского культа, чередование пафоса с лиризмом, своего рода форте и пиано в классической музыке…»[[25]](#endnote-26) — все эти качества игры актеров воспринимались зрителями как самоценные. «Картинность» и «романтическая театральность» были присущи всем трем центральным образам спектакля[[26]](#endnote-27), не исключая и Филиппа — Монахова, который «был величествен в сценах первой части драмы <…> Выпуклыми формами лепил он мрачный, давящий облик сурового коронованного деспота…»[[27]](#endnote-28)

Многое, сказанное позднее о содержании протестантского пафоса Позы, выводилось не столько из сценического образа Юрьева, сколько из шиллеровской пьесы. Зрителям «Дон Карлоса» содержание это открывалось преимущественно в музыкально-пластических чертах исполнения актера. В подобной ситуации важнейшее значение имел *характер* сценической формы. Маркиз Поза Юрьева воплощал собой некую красивую, возвышенную, благородную идеальность. «С неподдельным блеском технического совершенства читал монологи вольнолюбивого маркиза Позы Юрьев. <…> Юрьев использовал полностью и виртуозно свое умение владеть голосом и интонацией. <…> Голос его звучал то трепетно-умоляюще, то предостерегал грозно, и все эти смены удивляли точностью ритма». Вся исполнительская {11} энергия Юрьева сообщалась «чтению — именно чтению, коим он выражал свои мысли, страсти и чувства. Он не говорил, не рассказывал шиллеровский стихом, а читал. В этом была прелесть его искусства, но… играть так можно было только Юрьеву, и все попытки следовать примеру его приводили подражателей к досадным неудачам»[[28]](#endnote-29). Шиллеровские монологи представлены были гимнологической музыкальной гаммой декламации Юрьева, являли художественную абстракцию идеи свободы, пафоса свободолюбия. Сценический образ не умещался в конкретных драматических обстоятельствах пьесы, не исчерпывался ими. Идеальность Позы — Юрьева выдвигала его в центр позитивной программы «Дон Карлоса», рождала уверенность, что «любимый герой поэта — маркиз Поза — вот настоящий центральный персонаж пьесы»[[29]](#endnote-30).

Позитивная программа «Дон Карлоса» (режиссер А. Н. Лаврентьев), воплощенная в идеальном Позе — Юрьеве, осмыслялась критикой как основание народности искусства БДТ, проявившейся в его первом спектакле. Пьеса и особенно образ Позы, писал рецензент, необыкновенно своевременны и притягательны и для современного исторического момента, и для широкой народной аудитории[[30]](#endnote-31). М. А. Кузмин в связи с «Дон Карлосом» размышлял о насущной необходимости классики для современной сцены. «Особенно это заметно в наши дни и в театре демократическом, потому что всякое классическое произведение предполагает в себе чистоту, благородство и возвышенность мыслей, без чего оно не выдержало бы испытания временем. <…> Во-вторых, они (классические пьесы. — *А. К*.) неизбежно по форме бывают полновесными, простыми и одушевленными неподдельным жаром, ярки и определенны, без “настроений” и “намеков”, спутников буржуазной психологической драмы или эстетическо-литературных опытов»[[31]](#endnote-32). Понятия народности и классичности сходятся, таким образом, в пространстве идеала, которое, однако, мыслится как чистое культуртрегерство и лишено подлинного драматизма. Поскольку приведенное суждение вызвано к жизни «Дон Карлосом», ясно, что просветительская апология Кузмина восходила, в первую очередь, к образу Позы Ю. М. Юрьева.

В известной статье А. В. Луначарского, написанной через две недели после первого представления «Дон Карлоса», речь идет не столько о спектакле, сколько о самой драме Шиллера. Но слова, сказанные о шиллеровском кавалере Позе, — «первый апостол идеи свободы», благородный «друг человечества»[[32]](#endnote-33) — характеризуют скорее героя Юрьева. В определениях этих отражен и вершинный уровень абстракции, и идеальная ориентированность образа. Поза Юрьева принадлежал не столько {12} реальному бытию, сколько отвлеченному миру идеи. Его «дружественная» позиция свидетельствовала не только о гуманизме, но и об исключительности и исключенности из человеческого общества, несоизмеримости с отдельной человеческой фигурой, характером, типом и даже судьбой. В то же время идеальность и самодостаточность образа исключали его внутреннюю конфликтность, противоречивость, драматизм.

Вообще при чтении статьи Луначарского складывается впечатление, что пьеса Шиллера рассматривается в ней через призму спектакля БДТ, Отсюда, возможно, и предложенное критиком трехчленное деление «Дон Карлоса» на «драму идейную», «драму психологическую» и «драму интриги». За каждой характеристикой угадываются черты постановки. Так, Луначарский пишет о слабости интриги и абстрактности идейного содержания пьесы. Эти упреки следовало бы переадресовать спектаклю с его малодейственной зрелищной формой и отвлеченной идеальностью Позы — Юрьева. По Луначарскому, область трагического в «Дон Карлосе» замкнута «психологической драмой» Филиппа II. Это также особенность сценического решения БДТ, где единственным истинно трагическим героем был Филипп, сыгранный Монаховым в остропсихологическом ключе.

«Дон Карлос» обнаружил многие черты и принципы сценической практики будущего театра. Вместе с тем уже эта первая работа БДТ заметно корректировала внутритеатральную расстановку художественных сил. На этапе формирования труппы актерский авторитет Ю. М. Юрьева был непререкаемым. Соответственно и художественный метод его игры представлялся неоспоримым. Главное событие «Дон Карлоса» — рождение трагического актера Н. Ф. Монахова — существенно изменило первоначальную ситуацию. Одним лишь фактом блестящего исполнения роли Филиппа Монахов если и не снимал вовсе, то ставил под сомнение вопрос о Юрьеве-трагике. Трагическим актером был он, Монахов, с его отличным от юрьевского исполнительским методом. Идеальной героизации, эстетическому изыску игры Юрьева он противопоставил глубокий драматизм, острую противоречивость трагического образа. «Картинность» и «театральность» внешнего облика короля-деспота прорывались внезапными болезненными обнажениями уязвленной и страдающей души. Подчеркнутая «выпуклость» театральной формы сочеталась с крайней интенсивностью психологизма. В спектакле звучало предвестие острого и драматичного творческого соперничества лидеров труппы, закончившегося уходом Юрьева из БДТ, Правда, пока, в «Дон Карлосе», соперничество это было неявным.

«Макбет», поставленный Юрьевым в БДТ, принципиально {13} не отличался от спектакля Театра Трагедии. И здесь Юрьев выглядел гастролером на фоне спектакля-зрелища, драматические связи которого, слабые и несущественные, практически не рассматривались рецензентами. Конфликт, действие, сюжет, межличностные отношения персонажей отступали на второй план. Даже образ леди Макбет, созданный М. Ф. Андреевой в психологически достоверной манере, детально нюансированный, казался второстепенным. Ролью Макбета Юрьев одиноко солировал на сцене. Критики вновь писали о благородстве героя Юрьева, о неизменном художественном вкусе исполнителя[[33]](#endnote-34). Техническое мастерство пластики, грима, голосоведения представлялось безупречным[[34]](#endnote-35). Эстетическое совершенство героизированного, самодостаточного образа Макбета было главным художественным итогом спектакля.

В то же время противоречивый материал роли не позволил актеру прибегнуть к апологетической идеализации героя — излюбленному Юрьевым средству обобщения образа. Следствием этого стало снижение масштаба Макбета. «Большой драматический театр оказался не в состоянии дать самое главное для современного зрителя: живое ощущение все-человечности и вне-временности. Трагедия совести обратилась в трагедию Макбета, и гений Шекспира оказался замкнутым в узком круге интереса чисто исторического»[[35]](#endnote-36). Темперамент исполнения Юрьева, отличный от энергичного пафоса Позы, обнаруживал большую холодность, нейтральность тонов. Бесстрастность декламации лишь усугубляла недраматический характер всего представления.

Вместе с тем не вопреки, а именно вследствие драматической элементарности спектакля вновь ставился вопрос о просветительском потенциале классики. «Хочется отметить одну из возможностей будущих постановок “Макбета”. Возможность эта уже сейчас указана Большим драматическим театром и, несомненно, будет использована на сцене, предназначенной для широких демократических масс. Я говорю о могучем воздействии упрощенно построенных характеров и драматических положений на широкую волну зрителей, еще не подготовленных к восприятию усложненной структуры современной драмы. Шекспир сейчас более понятен, чем Метерлинк, а в силу того и нужнее для демократической сцены, как первая ступень к сознанию лучших завоеваний мировой культуры. В настоящий момент на долю театра выпадает задача исключительной важности, и если Большой драматический театр сознательно выбирает дорогу воспитания народных масс, ему волей-неволей приходится считаться с методом упрощения сценического действия». И далее, непосредственно об игре Юрьева: «В силу этого и несколько {14} старомодный пафос не только не мешает поставленной задаче, но даже является наиболее верным, хотя и медлительным путем»[[36]](#endnote-37). Дидактическое утверждение идеала, упрощение, спрямление и даже изживание конфликтно-действенной основы сценического искусства получали культурно-воспитательное обоснование.

В «Много шума из ничего» У. Шекспира, поставленном режиссером Н. Н. Арбатовым в марте 1919 года, формула зрелища обернулась безудержным торжеством актерской анархии. Лоскутное полотно спектакля пестрело самоценными исполнительскими кунштюками. В глазах рецензентов достоинства постановки исчерпывались интересной игрой отдельных актеров. Особо выделяли Монахова — Бенедикта. Юрьев сыграл здесь небольшую роль дона Педро, принца Арагонского. «Юрьев показал себя большим артистом, взяв роль, где кроме внешности, уменья носить костюм и хорошей читки ничего не требуется. Но Юрьев придал ей и вельможность и благородную веселость»[[37]](#endnote-38). В образе дона Педро актер не видел значительных сценических заданий. Отыграв шестнадцать представлений, он при возобновлении спектакля в следующем сезоне (режиссер К. К. Тверской) уступил роль молодому Г. Мичурину.

В открытом творческом поединке Юрьев и Монахов впервые встретились в конце апреля 1919 года, поочередно играя главную роль Тита Флавия в постановке «Разрушителя Иерусалима» («Тит») А. Иернефельда. Эклектичная пьеса изобиловала выспренностью и слащавой сентиментальностью. В претензии на философский анализ гуманистических ценностей бытия смысла было «не больше чем в добросовестно написанном оперном либретто»[[38]](#endnote-39). Тит Флавий, безудержно и неистово рвавшийся к вершинам власти, внезапно смирялся и превращался в поборника милосердия и кротости. Соответственно и роль резко делилась на две половины прозрением героя в третьем действии. Преодолеть этот Рубикон было не дано не только здравому смыслу, но и обоим исполнителям. Юрьев окрашивал роль в тона ее первой половины, Монахов — второй.

«Разрушитель Иерусалима» являл зрелище пестрое и пышное. В танцевальных дивертисментах были заняты звезды балетных подмостков (балетмейстер Б. Г. Романов). Предварял спектакль В. В. Максимов, в сопровождении двух арф декламировавший оду в честь Цезаря (музыка Б. В. Асафьева). Режиссер А. Н. Лаврентьев главным образом был занят компоновкой живописных массовых сцен на фоне не менее живописных декораций В. А. Щуко. Зрелищность, не имевшая здесь опоры в высокой драматургии, приобрела полностью самоценный характер. Кое‑кто увидел в этом сознательное намерение театра: {15} «Постановкой “Разрушителя Иерусалима” Большой драматический театр отдал дань обстановочной драме, пошел навстречу назревшей необходимости в пьесе-зрелище»[[39]](#endnote-40). Однако ориентация на массовую аудиторию путем чистой зрелищности уже расценивалась отчасти как уступка невзыскательным зрительским вкусам. Тот же автор писал: «С таким подходом можем мы признать, что поставленная Большим драматическим театром пьеса Иернефельда “Разрушитель Иерусалима” годна как зрелище <…>, так что внимание среднего зрителя подчас всецело поглощается зрелищем как таковым»[[40]](#endnote-41). И действительно, у широкой публики «Разрушитель Иерусалима» пользовался неизменным и шумным успехом.

Установка на самодовлеющую зрелищность не снимала проблему трактовки главного героя. Вместе с тем режиссуру мало занимала разработка образа Тита, всецело отданная на откуп исполнителям. Лишь в самый канун премьеры встал вопрос об их соответствии постановочному стилю спектакля. Надо было определить исполнителя для первого представления. «И в конце концов, — писал Г. Мичурин, — мы пришли к выводу, что в том спектакле, который получился у нас, премьеру играть следует все же Юрьеву»[[41]](#endnote-42). Исполнение Юрьева, пышное зрелищное действо и обращение к широкой массовой аудитории снова воспринимались современниками как некое программное единство.

Ю. М. Юрьев играл исключительную личность, «императора по призванию»[[42]](#endnote-43). «Вторая половина роли — Тит, римский император с душой почти христианской, любвеобильной и всепрощающей, — менее удалась Юрьеву, как артисту, по интуиции своей ближе всего стоящему к изображению сильных страстей. Но там, где мятежный консул Тит провозглашает своего отца императором Рима, там, где он бросает свои легионы на неприступные твердыни Иерусалима и с лицом, озаренным отблеском их пожара, вступает на опасный и полный всяких превратностей путь осуществления своих широких замыслов, — там Юрьев вполне заслуживает те бурные аплодисменты, которыми его награждали»[[43]](#endnote-44). Ни кульминационный перелом в душе героя, ни его последствия в игре Юрьева не были убедительными. Героизируя, актер спрямлял роль Тита, обеднял ее этико-философскую проблематику. Но то же спрямление имело и позитивный итог, освобождая образ от присущей его литературному источнику манерности и выспренности. Первая половина роли «блестяще удалась артисту, сумевшему счастливо избегнуть утрировки в моменты высшего пафоса»[[44]](#endnote-45). Красивый героизм Тита — Юрьева обнаруживал эстетическую близость зрелищу, а {16} возвышенная декламация и скульптурная пластика снова были главными выразительными средствами в игре актера.

Совершенно иным было исполнение Н. Ф. Монахова: «… Тит с мечом в руке, Тит-буря, почти Нерон, ему удался не вполне»[[45]](#endnote-46). Актер видел в образе героя изначальную мягкость и человечность. Соответственно и выразительные средства его были другими. «… Н. Ф. Монахов не актер красивой позы, широкого жеста и парфорсного тембра голоса. Ему гораздо ближе иллюстрация внутренних переживаний <…> Очаровательный и мягкий, он захватил своей игрой всецело, и был ему триумф искренний и вполне заслуженный»[[46]](#endnote-47). Трагическое обретение собственной сущности знаменовало итог противоречивой судьбы Тита — Монахова. И то, что широкий зритель высоко оценил такое решение, ставило под сомнение идею зрелищно-просветительского театра как оптимальной формы общения с демократической аудиторией революционной эпохи.

Чередование Юрьева и Монахова в одной и той же роли вело к сопоставлению не только ее конкретных трактовок, но и различных актерских манер. Г. Мичурин свидетельствовал, что именно после «Разрушителя Иерусалима» преобладающие симпатии молодежи БДТ, определявшейся в поисках собственных творческих путей, оказались на стороне Монахова. Итог этот был важен, ибо заметно влиял на формирование художественного метода и актерского ансамбля молодого театра. Естественно, что не чувствовать этого «премьеры» БДТ не могли. Искусство Н. Ф. Монахова все в большей степени определяло творческое лицо театра.

«Отелло» (режиссер А. Н. Лаврентьев), показанный зрителю в январе 1920‑го года, готовился дольше и тщательнее обыкновенного и был воспринят критикой как этапная для театра работа. Действительно, формула зрелища, складывавшаяся в БДТ от спектакля к спектаклю, достигал в «Отелло» законченности и совершенства. Одновременно обнаружились ее противоречивость и исчерпанность. Г. Ромм, по-прежнему исходивший из дидактической концепции народного театра, массового «среднего зрителя», настаивал на просветительской значимости, актуальности «Отелло». Правда, рецензент тут же уточнял, что имеет в виду не столько спектакль, сколько пьесу Шекспира, ее содержательные мотивы «независимо от исполнения»[[47]](#endnote-48). Но именно «исполнение», если подразумевать под ним не только игру актеров, а все компоненты спектакля в их взаимосвязанности, не вполне устраивало и широкую публику, и знатоков. Зрительский успех «Отелло» был средним, несмотря на несомненный зрелищный блеск. Критика же, отмечая достоинства впечатляющих массовых сцен, с привычной пышностью {17} развернутых Лаврентьевым, музыки (Б. В. Асафьев) и сценографии (В. А. Щуко), писала вместе с тем об их автономности в спектакле, где отсутствует объединяющее действенное начало. Мелодичная сюита Асафьева вполне удовлетворяла профессиональных музыкантов, каковым был автор статьи «О музыке к “Отелло”» композитор Н. Стрельников. Но «… вместо гармоничного достижения художественного соединства, вместо сценического воплощения единого органичного замысла постановки в ее неразрозненном целом, в “Отелло” просто ряд “нумеров”, если и не разрозненных по общей музыкальной идее, то, во всяком случае, не слитых органически с движением и жизнью на сцене»[[48]](#endnote-49). Тот же диагноз содержала и статья о сценографии. «… В. А. Щуко, оставшийся и в роли театрального декоратора по преимуществу превосходным архитектором, стройками своей архитектуры подавил актера, заставил архитектуру, как таковую, доминировать на сцене, и актер рядом со стройками В. А. Щуко казался пигмеем»[[49]](#endnote-50).

Если музыка и декорации спектакля сосуществовали порознь, то живописно-интонационный рисунок Отелло — Юрьева являл собой некое гармоническое единство. Это будет отмечено в 1927 году, когда в спектакле С. Э. Радлова «Отелло» он отпразднует на сцене Акдрамы тридцатипятилетие актерской деятельности. Юбилей артиста побудил критику к более глубокому осмыслению эстетического феномена его игры. «Юрьев, — писал А. Брянский, — не ищет в театре непосредственной искренности, для него театр не является ареной личных страданий <…> Он не стремится к слезам и смеху. Для Юрьева театр — это монументальная рама, которая должна обрамлять изящное, приятное, красивое, ласкающее зрение и слух содержание»[[50]](#endnote-51).

В 1920 году, выделяя образ Отелло как вершину юрьевского артистизма, пресса уловила в нем и новое для актера качество. Правда, новизна эта, как и в самом спектакле, не содержавшая какого-либо радикализма, была связана лишь с новым уровнем гармонизации привычных актеру выразительных средств и мотивов. Однако и такой итог многим критикам представлялся значительным. «… Ролью Отелло Ю. М. Юрьев, уже законченный, прекрасный артист, сделал еще крупный шаг вперед»[[51]](#endnote-52). Абсолютное соблюдение художественной меры имело своим следствием сбалансированность нюансов и оттенков. Доминанта героико-театрального пафоса не исключала в Отелло «лирического фона» роли. В сравнении с Позой, Макбетом и Титом образ Отелло представлялся объемнее. Красота и благородство — неизменные черты творчества актера — обнаруживали в Отелло расширенную палитру их сценических проявлений. {18} «В роли Отелло Ю. М. Юрьев закончил цикл развития актера, и пред нами уже не фат или холодный любовник Юрьев, не заслуженный артист Государственных театров Юрий Михайлович Юрьев, который играет в пьесах “Коварство и любовь”, “Эрнани”, “Макбет” и т. д., потому что ему будто бы надо *наигрывать* себе трагический репертуар, а настоящий артист, которого на наших глазах похищает и ревниво уносит вдаль волна искусства, неподкупного, непреложного и интернационального. “Распалась связь времен”, — Юрьев ролью Отелло входит в историю европейского театра и в Берлине, и в Париже, и в Лондоне, и в Риме — он отныне желанный гость в желанной роли, в роли мавра, то нежного семита, то наивного дитяти, то трепещущего от порывов благородства мужчины»[[52]](#endnote-53).

Легкая струя лиризма пронизывала леденящую холодность идеала, способствовала большей одухотворенности образа. Сдержанность исполнительского пафоса создавала ощущение внутренней интенсивности бытия героя. «… Ю. М. Юрьев не обжигает горячим варом того темперамента, который брызжет порою из всех пор игры посредственного актера, но он согреет мягким теплом глубоко внутри его затаенного чувства. <…> Много чувства нужно вложить в создание роли, нужно полюбить Отелло, чтобы так играть его роль, как играет Ю. М. Юрьев»[[53]](#endnote-54). Уже в этих словах критика кроется основное, не преодоленное актером препятствие на пути к воплощению драматизма образа — его абсолютная самодостаточность. Любовь Отелло — Юрьева была обращена не столько к Дездемоне, сколько к собственным представлениям о достойном. И если шекспировский Гамлет очами, обращенными в глубь души, прозревал окружавший его мир, то Отелло Юрьева в объективном мире принимал лишь отражение собственных идеальных представлений. В конечном счете подобная концепция роли предполагала лишь одну идеальность — идеальность самого Отелло. «Отелло — Юрьев — все время великодушнейший человек с громадной, открытой душой. Лишь под влиянием речей Яго в нем моментально вспыхивают ревность и подозрительность, затем утихают, но все же тлеют в душе, дают еще вспышку и ведут к трагической развязке»[[54]](#endnote-55).

Воплотив гармонию Отелло, Юрьев отчасти, казалось, осуществил концепцию роли, предложенную А. А. Блоком[[55]](#endnote-56). Но трактовка Блока предполагала драматическую противоречивость образа. По мысли поэта, мистериальную гармонию сокрушал трагический хаос. Вот он-то ни в коей мере не затрагивал Отелло Юрьева, чья идеальность оставалась ненарушаемой. «Не столько яд ревности, сколько мысль о том, что Дездемона осквернила высокий идеал чести, возмутила его ум и душу»[[56]](#endnote-57). {19} Отелло представал в образе «рыцаря мавра, мстящего за поруганную честь»[[57]](#endnote-58). Причиной гибели Дездемоны была его «скорбь по разбитому вдребезги идеалу»[[58]](#endnote-59). Герой выступал в роли некоего высшего «судии»: «Для него смерть Дездемоны есть жертва, которую, по его убеждению, должен он совершить как человек, ставящий долг, честь превыше всего»[[59]](#endnote-60). Смерть Дездемоны была жертвой, но жертвой абстрактной, не его, Отелло, жертвой, ибо слишком легко, без борьбы и страданий давалась ему.

Содержательные черты образа вновь прорастали из эстетических параметров игры Юрьева. Интернациональность и непреложность искусства актера, о которых писал П. Сторицын, явились следствием сценического воплощения эстетических универсалий. Игра его блистала совершенством художественного мастерства и школы. Рецензент сравнивал ее с игрой Э. Поссарта и приходил к выводу о превосходстве искусства Юрьева, вобравшего все богатство европейской исполнительской традиции[[60]](#endnote-61). Но протагонист трагедии Шекспира не был в исполнении Юрьева трагическим героем. Зато Яго Монахова неожиданно и остро явил на сцене трагические мгновения противоречивого образа и судьбы. Напряженный психологизм его игры парадоксально выражался в виртуозно вылепленном облике «доброго Яго»[[61]](#endnote-62). Актер как бы воплощал суждение Н. И. Мишеева о Яго — «странном, жутком и безусловно трагическом образе человека»[[62]](#endnote-63), обладающего недюжинным личностным и творческим потенциалом. «Жуть» Яго Монахова, блестящего, обаятельного, умного, веселого, прорывалась в мгновенных обнажениях его болезненной, бесконечно уязвленной психики. Образ, построенный на резких контрастах, оказывался сложней и интересней монолитного героя Юрьева. «Юрий Михайлович творчески все больше и больше изолировался от нас»[[63]](#endnote-64), — писал Г. Мичурин.

Исполнение Ю. М. Юрьевым главной роли в «Короле Лире», как, впрочем, и весь спектакль БДТ (режиссеры А. Н. Лаврентьев и С. Д. Масловская), выпущенный в сентябре 1920‑го года, многими критиками признавались неудачными. Трагедия Шекспира упрямо сопротивлялась переводу ее в регистр зрелища. В то же время постановочный метод театра остался прежним. В результате «не стройное действие получилось, но беспорядочное нагромождение речей, происшествий и театральных эффектов»[[64]](#endnote-65). Надо отдать должное Юрьеву — актер предпринял самоотверженную попытку выйти за рамки своих прежних исполнительских возможностей. Так он постарался воплотить возрастную характерность роли, психологически мотивировать поведение Лира. «Исполнение было отмечено печатью стремления {20} оправдать театральное неправдоподобие трагедий, дать ей надежные психологические обоснования»[[65]](#endnote-66). В особенности это коснулось первого действия пьесы, где Лир — Юрьев представал добрым семьянином, любящим отцом. «… Ему хочется насладиться самым дорогим для него торжеством, всем показать, как он счастлив семейной любовью, а затем отойти на покой». Но «… Лир внутренне так опасается, чтобы дочери не высказались коротко и сухо <…> здесь Юрьев <…> тонко оттеняет возникшее опасение…» Он «как-то по-особенному» ласков с Корделией. «При ответе Корделии Лир — Юрьев, одновременно озадаченный и испуганный своей неудачею, с особенной смесью изумления и жалости обиженного спрашивает: “Ничего?” — обращаясь глазами ко всем окружающим одновременно с двумя чувствами — как бы спрашивая — “что же это значит” и, с другой стороны, как бы стесняясь, считая свою святыню поруганной в присутствии всех»[[66]](#endnote-67). Трактовка Юрьевым этой наиболее трудной сцены завязки трагедии, несомненно, свидетельствовала о попытке актера отойти от своей обычной театрально-патетической приподнятости, однако «стеснительность» и «жалость обиженного» не являются уделом трагического героя. Юрьев сужал масштаб и снижал значительность образа, превращая Лира из героя трагедии в героя семейной драмы. За это его мягко упрекала критика: «Можно несколько не согласиться с толкованием характера короля в первом действии, где, по замыслу Шекспира, он должен быть величествен и деспотичен без всяких проявлений добродушия и мягкости. Юрьев дал в этом действии тип величественного, но добродушного старика…»[[67]](#endnote-68) Здесь же говорилось о том, что лучшими в исполнении актера были немногие «отделанные» им куски роли. Как и во времена его театральной юности, эстета Юрьева снова упрекали в небрежении художественной формой. Е. Кузнецов, единственный удовлетворенный Лиром рецензент, также должен был признать, что Юрьев «… еще не совсем стянул все нити своей игры, не вполне овладел *всей* ролью <…> У Юрьева — Лира пока еще есть недостатки: первая сцена бури артисту не удалась <…> старческую походку он имитирует плохо…»[[68]](#endnote-69). Действительно, эпизод, представлявший наиболее острые, «объективные» страдания Лира — сцена бури в степи, — стал главной неудачей спектакля и актера. В иных же сценах Юрьев демонстрировал «громкий пафос, граничивший почти с рычанием»[[69]](#endnote-70).

Впервые за время работы в БДТ Юрьев пытался воплотить не гармонию, а ее утрату[[70]](#endnote-71). Вместе с тем средства, которыми он этого добивался, находились вне пределов его дарования. Гармонию утрачивал не столько Лир, сколько исполнительская манера Юрьева. «Юрьев — Лир, — великолепный в своей библейской {21} внешности, смельчил трагический образ героя бытовым стариковским говорком и семенящей походкой. Блестяще задуманное появление перед ослепленным Глостером безумного короля было сорвано излишним подчеркиванием “домашних” черт старика. Места исключительной театральной напряженности редко подымались над уровнем жизненно мотивированных, но художественно не оправданных приемов изображения старого ворчуна и самодура»[[71]](#endnote-72).

Урок этой последней его роли в БДТ Юрьев запомнил надолго и никогда более не предпринимал подобных радикальных опытов. Вместе с тем, уязвленный неудачей, ощущая свою изолированность в труппе, ревниво относясь к множащимся успехам и растущей популярности Монахова, неожиданно для всех Юрьев предъявил БДТ ультиматум, требуя хоть формально, хоть как-нибудь выделить его непререкаемое первенство, премьерство в труппе. На общем собрании театра ультиматум был отклонен. Ю. М. Юрьев покинул БДТ, в последний раз сыграв на его сцене 24 декабря 1920‑го года любимую роль — Отелло, к которой не раз еще обращался в дальнейшем. Вскоре он вернулся в Академический театр драмы (бывший Александринский) и возглавил его. Здесь начался новый этап его творчества, ознаменованный заботой об академизации старейшей русской драматической сцены. Подобно тому, как это было с агитационными театральными формами и методами в 1921 – 1922 годах, претензии зрелищно-просветительской театральной концепции на адекватное выражение революционной эпохи утрачивали реальное историческое основание. Советский театр оказался перед необходимостью выработки и воплощения более глубокой эстетической и социальной художественной программы. Новые времена наступали и для БДТ, приближавшегося к экспрессионистскому этапу своей истории.

# **{****24}** Г. В. Титова Метаморфозы экспрессионизма

Поворот БДТ к экспрессионизму был внезапным. Казалось, ничто не предвещало столь быстрой сдачи в архив горделивого лозунга «героическому народу — героическое зрелище». Но смолкла вдруг пламенная патетика шиллеровских монологов, ушли с подмостков монументальные фигуры Шекспира, исчезла, подобно миражу, и роскошная упаковка классического спектакля — мирискуснический «балдахин со страусовыми перьями»[[72]](#endnote-73) (В. Б. Шкловский). И наивный зритель первых сезонов, только что признававшийся в горячей любви к БДТ («Потому мне так нравится ваш театр, что он красивше всех»[[73]](#endnote-74)), вряд ли бы смог теперь повторить свои слова. Вместо ласкающей глаз красочной нарядности декора, эффектности костюмов и изысканности поз, вместо ублажающей слух торжественной декламации — на сценических подмостках возникли странные существа с головами-циферблатами, руками-антеннами, ногами — проволочными катушками, хором выкрикивающие нечто нечленораздельное.

Прошлое уходило с распадом творческого ядра раннего БДТ. В 1921 году умер А. А. Блок. Его смерть совпала с убылью «музыки революции», гармонизировавшей романтико-трагедийную воодушевленность театра. Вернулся в родные пенаты Ю. М. Юрьев, чья монументально-декоративная импозантность определяла стилистический профиль первых сезонов. Покинул на время театр его главный режиссер А. Н. Лаврентьев, ушел А. Н. Бенуа. Уехали за границу Горький с Андреевой. Театр создавался как бы заново.

В БДТ начали работать новые режиссеры — К. П. Хохлов, чуть раньше — Н. В. Петров, чуть позднее — П. К. Вейсбрем; художников-мирискусников сменили авангардисты Ю. П. Анненков и М. З. Левин; литературной частью стал заведовать А. И. Пиотровский. Был взят курс на современную пьесу — с 1922 по 1926 год классика принимается к постановке лишь дважды — «Близнецы» Т. Плавта и «Северные богатыри» Г. Ибсена («Грелка» А. Мельяка и Л. Галеви, разумеется, не в счет), причем античная комедия ставится в «экспрессионистском» духе.

Но, как показало ближайшее будущее, экспрессионистский этап БДТ обернулся «сменой декораций» почти в буквальном смысле слова.

{25} Подводя итоги двух экспрессионистских сезонов театра, М. А. Кузмин писал: «Изменения курса никакого тут нет, <…> пафос <…> тот же, что в эпоху “бури и натиска”, к которой всецело принадлежат и юношеские драмы Шиллера, столь характерные для БДТ. Революционность, свободолюбие, очарованность, преувеличенность, отсутствие эротического и буржуазного элемента, товарищество, подъем, сплоченная экзальтация»[[74]](#endnote-75). К высказыванию Кузмина можно добавить многое. Дело было не просто в известном совпадении мотивов экспрессионистской пьесы с пафосом шиллеровской драмы, — на новом историческом витке БДТ подтвердил ряд особенностей своей изначальной структуры. Его программа по-прежнему не имела собственно театральных предпосылок, определялась «идеологией скорее литературной и репертуарной, нежели чисто театральной»[[75]](#endnote-76), при том, что и формировал репертуар не режиссер, а литератор — А. И. Пиотровский. С 1923 года он становится председателем Художественного совета театра и, подобно Блоку, определяет лицо коллектива. Беспрограммность режиссуры была по-прежнему налицо, между нею и труппой все так же не было конструктивной связи. По-прежнему целостность сценического зрелища складывал художник — сценографический канон сохранял самодовлеющее значение, безразличное режиссуре и наличной технике актерской игры.

В программной статье, характеризующей состояние ленинградской сцены к началу 1922 года, Адриан Пиотровский, оценивая прошлое БДТ как «высококорректный академический эклектизм», не усмотрел прямой зависимости этой спорной эстетической установки от «героической попытки театральных идеалистов осуществить театр чистого “*репертуара*”»[[76]](#endnote-77). Может быть, как раз поэтому обновленная программа БДТ грозила обернуться театром столь же «чистого», хоть и другого репертуара. Но если почтительно-благоговейную постановку классики можно было счесть «драгоценным подарком» (М. Кузмин) новому зрителю, если классика оказывалась способной выполнить духовно-просветительную миссию и сама по себе, *вне* театральной концепции («нового и своего слова в сценическом искусстве Большой драматический театр не нашел и даже не искал»[[77]](#endnote-78)), то с экспрессионистским репертуаром дело обстояло сложнее. Язык, структура, вся поэтика экспрессионизма формировались под воздействием открытий театральной режиссуры, кинематографа, новейших исканий в живописи и поэзии. Сценическая реализация экспрессионистской драмы требовала от режиссера самостоятельного театрального мышления и свободного владения всем арсеналом современных выразительных средств.

{26} В январе 1922 года Н. В. Петров поставил символистскую пьесу В. Я. Брюсова «Земля». По мнению А. А. Гвоздева и А. И. Пиотровского, выбор этой пьесы свидетельствовал о внутренней готовности БДТ к переходу на экспрессионистские пути[[78]](#endnote-79). Сходство экспрессионистских мотивов с символизмом было очевидно. Но эстетика символистского театра, связанная на русской сцене в первую очередь с исканиями Мейерхольда, давно ушла в прошлое; реконструировать ее в 1922 году было, конечно, нелепо. Петров, судя по итоговой статье Гвоздева и Пиотровского «На путях экспрессионизма» (1935), отдавал себе в этом отчет, решив пьесу «в стилистических приемах, стоящих на полпути от абстракции условно-символического театра к инохарактерным, но не менее абстрактным экспрессионистским тенденциям»[[79]](#endnote-80). То есть, используя терминологию самого Пиотровского из процитированной статьи 1922 года, можно предположить, что режиссер в духе предшественников проявил высококорректный, хотя и не академический эклектизм. Современная спектаклю критика отнеслась к Петрову куда строже.

Так, К. Н. Державин писал: «Н. В. Петров, ставивший “Землю”, принадлежит к числу режиссеров, которые не являются ни диктаторами, ни инспираторами постановки. Он делает все с наскока и с необычайной легкостью и простотой в деле разрешения стоящих перед ним заданий. Вернее — он их не разрешает. Наблюдение над работами Н. В. Петрова показало нам, что режиссер этот в значительной части является не режиссером-мастером (изобретателем), но режиссером-копиистом, там же, где он отваживается на самостоятельное мастерство, т. е. на самостоятельное *изобретение*, но его *не задумывает*. Всем известно, что незадуманное изобретение не только не есть изобретение: оно вообще — ничего. Таким “ничего” является в постановочном отношении “Земля”»[[80]](#endnote-81).

Не случайно, конечно, в отзывах на спектакль нет разговора об исполнителях, как не случайно и то, что почти в каждой рецензии отмечена изобретательность сценографического решения. «Художник В. А. Щуко дал очень интересные декорации. С точки зрения архитектурной они вполне безукоризненны»[[81]](#endnote-82). «Единственное, что было в спектакле, — это превосходные декорации акад. Щуко, необычайные и новые среди всех тех декоративных работ, которые мы видели в Петрограде»[[82]](#endnote-83).

Новостью постановки оказался неузнаваемо изменившийся стиль художника Щуко. Стало ясно, что мирискуснический канон, утвержденный им в первый период БДТ, больше отвечал блоковской установке на театр-праздник, увлекающий публику пышностью зрелища, «красотой ярких костюмов»[[83]](#endnote-84), нежели художнической натуре самого Щуко, который еще в Старинном {27} театре предпочитал архитектурный подход (в моралите «Нынешние братья» (1907) сцена была разбита на отдельные кабины, в которых за занавесочками помещались аллегорические фигуры; оформляя в 1911 году «Чудо святого Патрика» Кальдерона, Щуко соорудил на площадке «три сцены, от которых вниз спускались ступени», а вверх «уходил великолепный портал о трех арках»[[84]](#endnote-85)). Не мудрено, что Щуко увлекла возможность с помощью подходящей пьесы выразить конструктивный посыл своей методологии и он с увлечением сооружал комбинации «гигантских колес, зубчаток, шатунов, рычагов»[[85]](#endnote-86) для задуманной автором в духе Уэллса «галереи первых двигателей», строил сценическое пространство «на принципе прямых архитектурных линий при полном отказе от живописи»[[86]](#endnote-87).

Но конструктивная установка художника оставалась такой же самодостаточной, как и его рисованый портал с живописными задниками в мирискусническую пору БДТ. «Конструктивизм» художника не находил опоры в конструктивизме режиссера, который оказался неспособным «четко и свободно разыграть партию, именуемую сценической постановкой»[[87]](#endnote-88). Художник не мог за режиссера функционально организовать внутреннюю структуру сценического ансамбля и определить технику актерской игры. «Актеры, наряженные в символистские одеяния “людей будущего”, располагались статуарно, двигались и говорили с холодноватой отвлеченностью», которая восходила «к стилистике условного театра»[[88]](#endnote-89). Однако лидер его, подводя итоги своей работы на Офицерской, писал в 1907 году: «… “Земля” Брюсова, “Тантал” Вяч. Иванова — и где театры, которые могли бы их поставить?»[[89]](#endnote-90) Через 15 лет после этого высказывания такой театр как будто нашелся — но смог ли он поставить «Землю»?

Ситуация обострилась в «Газе» (премьера 5 ноября 1922 г.). В рецензиях на спектакль имя режиссера — К. П. Хохлов — даже не упоминается; крайне скупо (и то не всегда) оценена работа исполнителей главных ролей (Сын миллиардера — В. Я. Софронов, Инженер — Г. В. Музалевский). Внимание критиков целиком сосредоточено на пьесе Г. Кайзера и сценографии Ю. П. Анненкова. Пиотровский, например, прямо говорит о *спектакле* Анненкова, пишет о *театре* Анненкова[[90]](#endnote-91), не замечая, в какое двусмысленное положение ставит коллектив, находящийся под его руководством. Ожидать другого эффекта от альянса Хохлова и Анненкова было трудно.

В отличие от Н. В. Петрова, имевшего до постановки «Земли» контакты с самыми разными театральными направлениями и немалый опыт самостоятельной режиссуры, Хохлов дебютировал в качестве режиссера за полгода до постановки «Газа» {28} («Юлий Цезарь», БДТ, апрель 1922 г.). «Ортодоксальный мхатовец»[[91]](#endnote-92) — Хохлов 12 лет работал актером Художественного театра, он вряд ли имел выношенную склонность к экспрессионистской драме и условной режиссуре. Другое дело — Анненков. Это был знаменитый художник «левого» толка, известный теоретик театра. В 1910‑е годы он активно сотрудничал с Н. Н. Евреиновым («Кривое зеркало») и Ф. Ф. Комиссаржевским (Театр им. В. Ф. Комиссаржевской), а после Октября стал выступать и как режиссер, дав в постановке «Первого винокура» (Эрмитажный театр, 1919) «один из ранних опытов “циркизации” театра»[[92]](#endnote-93); ставил массовые празднества, был главным художником «Вольной комедии» Н. В. Петрова. Петров скорей всего и пригласил Анненкова в БДТ.

Понятно, что рядом с Анненковым начинающий режиссер попадал в тень. Анненков был первым из художников БДТ, явившимся в театр со своей программой и твердым намерением ее реализовать. Он был наиболее радикальным адептом театра «чистого» действия, освобожденного от всего, что искажает «сущность театрального искусства». «Актер на сцене, — считал Анненков, — перестает быть человеком, живым существом, одаренным человеческой психикой, *живой человеческой речью* и человеческим обличьем; он входит в состав действия, если театру это понадобится, наравне с машинами, как *некий аппарат движения*, разный от них лишь наличностью более тонких нюансировок, как скрипка отличается от рояля»[[93]](#endnote-94). Исследователи БДТ напрасно находили в такого рода высказываниях крайности «модернизма» и «формализма». Они не просто в духе времени, обожествлявшего «красавицу индустрию», но восходят еще к Г. Крэгу и перекликаются с содержательными исканиями Мейерхольда на путях апологии движения и биомеханики. Но это высказывания *художника*, который, естественно, рассматривает актера *наравне* с любым другим предметом изображения (или действия, движения — в театре). Как *художник* подошел Анненков и к пьесе Кайзера: она привлекла его прежде всего *стилистически* — «остротой и динамикой современности»[[94]](#endnote-95). Схематизация Кайзером человека до геометрических форм, вставленных в «точное пространство» («своеобразное впечатление кубизма в драме»[[95]](#endnote-96)), позволила Анненкову воспроизводить «в сценической “натуре” абстрактные замыслы Пикассо»[[96]](#endnote-97). В обезличенных бездушной цивилизацией рабочих «Газа» (рабочий-«рычаг», рабочий-«глазок») художник увидел путь «к самостоятельно живущим механизмам, подлинному театру современности»[[97]](#endnote-98).

Эти подходы, сами по себе в высшей степени интересные {29} и характерные для эпохи[[98]](#footnote-2), исказили содержание драмы Кайзера. Метаморфоза кайзеровского «Газа», прозвучавшего со сцены БДТ как апофеоз тотальной механизации, была, по мнению Гвоздева, пагубным следствием экспансии художника в те области (драма, актер, сценическое действие), где ему принадлежит строго функциональная роль. Метаморфоза «Газа» в БДТ — следствие примата художника, чуждого методологии театрального конструктивизма, несмотря на уверенное, даже блестящее владение им конструктивистской (урбанистической) лексикой оформления. Сценография «Газа» — *декорация*, безразличная пьесе и актерской игре.

То обстоятельство, что «наиболее яркий теоретик “чистого театра” <…> волею судеб оказался первым интерпретатором первой идейной драмы, появившейся к нам с Запада после мировой войны и революции»[[99]](#endnote-99), являлось, по мнению Гвоздева, закономерным, но неблагоприятным для нашего театра исканий. Ибо «чистый» театр Анненкова — это театр, понимающий сценическое действие *механически*; подменяющий его кинетизмом декорационной установки. Такой театр, даже не пренебрегая драмой, искажает ее почти непроизвольно. «Полный провал идейного содержания пьесы», заключенной художником в «декоративную рамку» («на сцене вертелось “само по себе” нарядное, красочное колесо — образ гигантской силы газового завода»[[100]](#endnote-100)), произошел, на взгляд Гвоздева, именно потому, что художник работал в спектакле, подобно своему колесу — сам по себе, «заставив зрителя находиться под впечатлением пышного спектра вращающейся красочной машины и тем самым отвлекая его внимание в сторону, далеко в сторону от идейного конфликта»[[101]](#endnote-101).

Большинство критиков было, однако, в восторге от сотворенной Анненковым машинизированной феерии: «… по невидимым диагоналям летят искры, где-то вспыхивают световые сигналы, движется какой-то густой дым, трещат предохранительные звонки, рассеивается свет»[[102]](#endnote-102). Горячо защищая центральное положение Анненкова в спектакле, Адриан Пиотровский полагал, что он более, чем кто-либо, подходит к разрешению проблемы индустриальной трагедии, герой которой — завод[[103]](#endnote-103). Но все же и Пиотровский вынужден был констатировать, что «спектакль по преимуществу декоративный. Между монтировочным замыслом и игрой актеров чувствуется явный разрыв»[[104]](#endnote-104).

{30} Крайне интересен единственный негативный отзыв о работе Анненкова. Он не подписан, но автор, несмотря на развязный тон своей рецензии («не повезло на этот раз и Ю. П. Анненкову», «состряпал на сцене целую конструкцию»[[105]](#endnote-105)), уловил, на наш взгляд, существо дела. «Когда Мейерхольд в “Рогоносце” ставит сложное сооружение с лестницами и колесами, то у него использована каждая площадка, актеры кувыркаются, бегают, карабкаются по лестницам и т. д. *Конструкция должна быть оправдана движением актеров*. У Анненкова же это просто игрушка, пустое украшение, не нужное ни бытовому тону актеров, ни бледному замыслу режиссера, ни символическим тонам драматурга. Раньше играли в “настоящий лес” — теперь Анненков решил играть в настоящие конструкции»[[106]](#endnote-106).

Здесь, кроме всего прочего, замечена еще одна метаморфоза экспрессионизма, впервые явленная в спектакле БДТ, но характерная не только для этого театра. В указанной статье 1935 года Гвоздев и Пиотровский не видят противоречия в том, что экспрессионизм на советской сцене явился рука об руку с конструктивизмом. Между тем *одновременность* появления *разнонаправленных* «измов» в русском театре 1920‑х годов составляла его противоречивую историческую особенность. Экспрессионистская драма не просто ставилась в конструктивистском оформлении, она воспринималась в конструктивистском контексте. Конечно, экспрессионизм был не чужд «идее конструктивности», но она присуща ему «как-то наоборот» — «это не конструкция по типу прекрасного здания, это — конструкция по типу разрушительного снаряда»[[107]](#endnote-107). «Благоприятная отсталость» (А. В. Луначарский) экспрессионизма сказывалась не только в его опоре на традиционную гуманистическую коллизию — поэт и толпа, но и в формальных слагаемых метода. Проявляя и здесь разрушительный пафос, экспрессионизм (подобно другим направлениям авангардизма), негативно относившийся к уподобленному действительности изображению ее предметных форм, все же не порывал с изобразительной предметностью как таковой. Изломанная, причудливая, гротескная образность экспрессионизма даже в своей ирреальности *подразумевала* реальный предмет. Одолевавшая многих экспрессионистов мысль о трагическом прекращении цивилизации, о конце истории выражалась в их драме во *вневременной и внепространственной* концепции действия. Кажущаяся беспредметность экспрессионизма — миражна, она по-своему изображает отсутствие реального пространства и времени, их метафизичность. Оформление вовлекается в действие, но для создания «высшей иллюзорности» (А. А. Гвоздев).

Вот почему самое неподходящее оформление драмы, предполагающей {31} *изображение* трагического хаоса, — конструктивистское, беспредметность которого — функциональна, направлена на рождение актером в ходе сценического действия нового «предмета». Режиссер, чувствующий экспрессионистскую драму, никогда не поставит конструкцию.

Казалось бы, такого «чувства» Анненкову было не занимать. Слово «экспрессионизм» не раз и не зря мелькало в оценке его прежних работ — живописных, графических, театральных. Экспрессионистскими настроениями пронизано его творчество *до* «Газа». «Только в кошмарном сне, — пишет современный исследователь, — можно увидеть такую холодную и мглистую, продуваемую ветрами каменную пустыню, какую показал Анненков»[[108]](#endnote-108) («Сон майора Ковалева», 1915 — «Кривое зеркало»). «Сделано было так, точно воспаленный глаз Достоевского упал на одни предметы и лица, зорко выхватив нищету и убожество жизни, а остальное как-то смазалось, точно художник посмотрел на все это полными слез глазами»[[109]](#endnote-109), — вспоминал В. Г. Сахновский другую работу художника («Скверный анекдот», Театр им. В. Ф. Комиссаржевской, 1915).

Но в оформлении собственно экспрессионистской драмы Анненков предстал художником, освободившимся от экспрессионизма. И, видимо, это было вызвано не только мировоззренческим сдвигом, переходом на другие позиции, но и подвохом, который таится в самой экспрессионистской драме, подстерегая ее сценического интерпретатора. Многие пьесы, в том числе и «Газ», выстраиваются в ремарках как спектакль. Постановочное решение, предусмотренное текстом пьесы, не может не смущать самостоятельно мыслящего творца. Если бы Анненков был в первую очередь режиссером, ему было бы легче сочинить театральный текст своего спектакля. Но даже Мейерхольд предпочитал отдавать другим постановку собственно экспрессионистских драм («Разрушители машин», «Человек-маска», Театр Революции, 1922), сам же творил *театральный* экспрессионизм из паллиативных драматургических заготовок («Озеро Люль», «Земля дыбом», 1923). Анненков, несмотря на постановочные претензии, оставался, прежде всего, художником. Не случайно ему удалось лишь непримиримо столкнуть свой «Газ» с «Газом» Кайзера в одном спектакле.

Результатом явилась метаморфоза зрительского восприятия содержания пьесы. Чего только не говорили о «Газе» неискушенные критики! По мнению автора одной из рецензий с характерным названием «Чудной буржуй» (имелся в виду герой пьесы — Сын миллиардера), «Газ» будто бы написан о том, что рабочие не могут не отвергать любого, кто стоит на пути технического прогресса. Рабочий, — продолжает этот «А.», — никогда {32} не перестанет «ковать сталь оттого, что искра от раскаленной полосы может выжечь ему глаз», а потому вполне естественно и то, что путь к дальнейшему усовершенствованию труда может «оплачиваться» жизнью. «… Рабочие отметают прочь дряблую прекраснодушную личность Сына миллиардера», устремляясь за исполненным «мощной творческой энергии и силы» Инженером, ведущим их снова «на завод к газу, который дает жизнь станкам и машинам всего мира»[[110]](#endnote-110). Процитированному «А.» вторил другой рецензент, увидевший в пьесе столкновение «двух идеологий — К. Маркса и Ж.‑Ж. Руссо», а в «титанической фигуре Инженера — “ярого марксиста”»[[111]](#endnote-111).

Поспешно делались далеко идущие выводы: «перенесенный на русскую почву, рушится становой хребет экспрессионистской драмы: то, что является революционным протестом в Германии, становится мелодрамой в России»[[112]](#endnote-112). Слова эти принадлежат К. А. Федину, и его резюме предопределило позицию современного театроведения относительно будто бы имевшего место отторжения советской сценой эстетики экспрессионизма. Соображения такого рода не трудно опровергнуть. Далеко не все пьесы немецкого экспрессионизма из поставленных нашим театром пронизаны, подобно «Газу», ненавистью к машине; далеко не в каждой из них «все» было «от Толстого», как полагал Федин. Герой толлеровской драмы «Разрушители машин», наоборот, останавливал рабочих, одержимых слепой яростью разрушения орудий своего труда. И, если ее постановка не принесла Театру Революции успеха, «Толстой» тут, видимо, был ни при чем. Сомнительна и трансформация экспрессионистской революционности при столкновении с советской действительностью. Мощный антибуржуазный пафос, пусть и анархо-индивидуалистического толка, не мог не быть созвучным эпохе революционных потрясений. Мелодрамой же экспрессионистская пьеса была и на родной почве, если иметь в виду собственно признаки жанра, а не заведомую второсортность продукции. Э. Бентли верно характеризует драматургию немецкого экспрессионизма «как поиски современной одежды для мелодрамы»[[113]](#endnote-113).

Попытка вывести из прецедента Анненкова некий закон советской сцены не представляется убедительной. Русский театр 1920‑х годов еще много и по-разному столкнется с экспрессионизмом как на драматической, так и на музыкальной сцене. Сильное воздействие окажет он и на советскую драматургию рубежа 1920 – 30‑х годов (Ю. Олеша, М. Кулиш и др.). «Газ» БДТ свидетельствовал прежде всего о проблемах этого театра, попавших под увеличительное стекло благодаря самобытности и творческой энергии Анненкова.

Два следующих спектакля К. П. Хохлова — «Ужин шуток» {33} Сема Бенелли (февр. 1923) и «Близнецы» Плавта (сент. 1923) — обычно причисляются к циклу экспрессионистских постановок БДТ. Конечно, истолкование в экспрессионистском духе исторической мелодрамы итальянского неоромантика и модерниста Бенелли (пьеса 1909 года) легче представить себе, чем экспрессионистский подход к античной комедии. Но думается, что и на этот раз не следует искать содержательно весомых мотивов включения театром данных пьес в наметившееся экспрессионистское русло. Режиссер закономерно расширял репертуар, накапливал профессиональное мастерство («игра артистов, — сказано в прессе об “Ужине шуток”, — была в полном смысле ансамбльной»[[114]](#endnote-114)). Художники вдохновлялись примером Анненкова. Критика снова фокусирует свое внимание на художнике, привычно «читает» спектакль почти исключительно через его оформление. Подытоживая ее наблюдения, Гвоздев и Пиотровский усмотрели экспрессионизм «Ужина шуток» в том, что пряный декоративный модерн «бутафорски-красочной» пьесы был преодолен «некоей огромной графикой “blanc et noir”» художника В. В. Лебедева, придавшего спектаклю «подчеркнутую сухость, абстрактность, обнаженную динамичность»[[115]](#endnote-115). В постановке «Близнецов» «на пути экспрессионизма» встала Валентина Ходасевич, стремившаяся, по словам С. С. Мокульского, «осовременить Плавта методами сезаннистов и “Бубнового валета”»[[116]](#endnote-116). Но он же указывает на то, что в работе с актерами «Хохлов в значительной степени продолжал держаться старых, мхатовских методов»[[117]](#endnote-117). «Мхатовскими» или какими-то другими «методами» пользовался режиссер, ясно не вполне, но очевидно, что разлад техники актерской игры с заданной художницей стилистикой вновь был налицо. «Костюмы и гримы, — писал рецензент, — настраивают зрителя на фарсовое, даже на балаганное представление, но актеры играют необычайно рассудочно, в темпе похоронного марша, с бесконечными паузами»[[118]](#endnote-118). Показательно, что на этот раз спасовал даже Н. Ф. Монахов, уникальному таланту которого, казалось, ничто не могло помешать. Но, по свидетельству Мокульского, Монахов «бесспорно плохо» справился с ролями близнецов Менехмов[[119]](#endnote-119).

Правда, лучший актер БДТ вскоре взял реванш, блистательно сыграв роль Обывателя в очередном экспрессионистском спектакле БДТ «Бунт машин» (премьера 14 апреля 1924 г.). Успеху актера немало способствовала сознательная адаптация экспрессионистской концепции. Уже пьеса А. Н. Толстого была нацелена на Монахова. Как раз по его мерке пришлась введенная Толстым в пьесу К. Чапека «Р. У. Р.» роль Обывателя, ставшего своеобразным конферансье спектакля. «Шутки и остроты {34} в публику Н. Ф. Монахова, стилистически близкие к его блестящим импровизациям в “Слуге двух господ”, т. е. в манере российского ярмарочного балагана <…> накреняли спектакль в сторону политической сатиры…»[[120]](#endnote-120) Это было наиболее актуальное и наиболее театральное преломление экспрессионизма на советской сцене первой половины 1920‑х годов. Но в том, что «театр Монахова», существовавший доселе «“сам по себе”, никем в БДТ не культивируемый»[[121]](#endnote-121), органично вошел наконец в структуру спектакля, была заслуга Хохлова и Анненкова, образовавших на этот раз уже в некотором роде постановочный дуэт. В «Бунте машин» сцена БДТ едва ли не впервые избегла участи «декоративного саркофага, погребающего под собой все, что есть живого в спектакле»[[122]](#endnote-122).

«Единственная интересная постановка в Ленинграде»[[123]](#endnote-123) сезона 1923/24 года была, судя по всему, действительно примечательной. Вот как информировал театр будущего зрителя о практически уже готовой премьере: «Пьеса будет поставлена в реалистически-конструктивных тонах. <…> Этим постановка “Бунта машин” отличается от другой конструктивной постановки в том же театре, а именно постановки “Газа”. В последней пьесе все вещи на сцене являются символами, между тем как в “Бунте машин” каждый предмет имеет свое практическое значение»[[124]](#endnote-124). Судя по сказанному, Анненков, вслед за Мейерхольдом, от конструкции-станка перешел к монтажу реальных предметов. «Вся пьеса, — говорилось далее в анонсе, — построена на чудовищной игре контрастов. Перед зрителем по существу развертываются две пьесы: пьеса обывателя, человека нашего времени, который начинает игру своим выходом из партера, как лица от публики. Перед его глазами развертывается вся фантастика сцены, так сказать, задний план пьесы, в которую неожиданно попадает он сам»[[125]](#endnote-125). Видимо, Анненков возвращался из мира сконструированной машинерии в лоно театра, используя собственно театральную структуру, выразительную и зрелищно эффектную.

«В пьесе много массовых сцен. Одна из картин первого акта открывается при участии 100 чел., танцующих фокстрот в разных этажах зданий американского города»[[126]](#endnote-126). Ясно, что поставить такую сцену мог режиссер, перешагнувший младенческий возраст творчества, когда только и бывают привлекательны «невинность и хорошие манеры»[[127]](#endnote-127).

Конечно, достигнуть всего из обещанного (а обещана была ни много, ни мало как «неслыханная в России <…> по своей грандиозности»[[128]](#endnote-128) постановка) не удалось. Актеры БДТ по-прежнему играли «с русской прохладностью и медлительностью»[[129]](#endnote-129). По анненковским станкам и лесенкам они бегали {35} вяло и лениво — «биомеханика у нас (в Ленинграде. — *Г. Т*.) не признается»[[130]](#endnote-130). Нарушался и темп спектакля — Обыватель-Монахов и остальные актеры существовали в разных ритмах. И все-таки это был занимательный, живой спектакль. «Американизм» Анненкова был на сей раз театрально впечатляющ. Черные пальто и цилиндры, декольтированные платья, унифицированные комбинезоны роботов, настоящий автомобиль, на котором выезжал на сцену промышленный король Брей, блеск электрических реклам, контрастный эффект массовок — сплоченная шеренга рабочих, одновременно выбрасывающих сжатые в кулаки руки, и ритмически фокстротирующая группа «господ» — все было уместно и выразительно в эксцентрическом стиле спектакля «про них». А фигура Монахова — Обывателя недвусмысленно намекала, что, может быть, и «про нас».

Дальнейшее развитие экспрессионистской проблематики в БДТ пошло по линии политической сатиры. Явленный Анненковым в «Бунте машин» стиль урбанистического спектакля полюбился зрителю, да и Хохлов чувствовал себя в нем увереннее, чем в туманах экспрессионизма. Зная теперь, «про что» и как ставить такую драму, он был намерен показать зрителю в постановке «Девственного леса» Э. Толлера «… карикатуру на современную Германию, охваченную паникой и готовую броситься в объятия любого проходимца, провозгласив возврат к “доброму, старому времени”»[[131]](#endnote-131). Место внезапно эмигрировавшего Анненкова уверенно занял молодой Н. П. Акимов.

Ставя Толлера, режиссер твердо, ничуть не колеблясь, избавлял экспрессионистскую пьесу от экспрессионизма (изменив заодно и ее название — «Освобожденный Вотан»). Гвоздев и Пиотровский в 1935 году оценили эту вивисекцию как удачное освобождение пьесы «от громоздкого мифологического маскарада», одобрив карикатурные маски «“военщины”, “аристократии”, спекулянтской буржуазии в пестром сплетенье, в причудливых сценах», проходивших «в повышенно стремительном темпе <…> через спектакль». Акимов вернул экспрессионизм в павильон — правда, причудливый, эксцентрический, допускающий «самые неожиданные, карикатурные превращенья и трансформации», — но павильон. Нашли себя, наконец, и актеры. В. Я. Софронов, Л. А. Кровицкий «показали в этом спектакле актерский стиль, далекий от психологической тяжеловесности более ранних работ театра»[[132]](#endnote-132). Теперь они уже без труда играли театрально-социальные маски. Но едва ли это были маски экспрессионизма.

Экспрессионистские маски-схемы — «он», «она», «человек», «женщина», «солдат», «инженер» — свидетельствовали о трагической обезличенности всех социальных и даже биологических {36} функций человека. В советской театральной эстетике маска, Начиная с «Мистерии-Буфф», несла классовое клеймо. Конечно, в «Мистерии-Буфф» (в первой постановке которой, кстати, в отличие от многих, не убоялся участвовать молодой В. Я. Софронов) маска была еще и поэтической метафорой. Но уже «Окна РОСТа» наглядно внедряли классовые этикетки в сознание масс. Такие маски, близкие формам клубного театра (перекличка актерского стиля спектакля «Девственный лес» с «постановочной манерой рабочего клуба»[[133]](#endnote-133) отмечена критикой), и использовал теперь БДТ. От экспрессионизма это было далеко. «Как партиец, — говорил про себя автор пьесы Эрнст Толлер, — я действую так, как если бы люди существовали как личности, как группы, как показатели хозяйственных отношений. Как художник — я рассматриваю их под знаком вечного вопроса. *Еще вопрос, существуем ли мы как личности*»[[134]](#endnote-134) (курсив мой. — *Г. Т*.). Приводя это высказывание, Гвоздев и Пиотровский по понятным соображениям должны были попенять Толлеру за его «буржуазную» ограниченность и непреодоленный идеализм. Сегодня же очевидно, что выделенные курсивом слова как раз и свидетельствовали о глубине экспрессионистского мироощущения пролетарского поэта и драматурга.

Возвращаясь к БДТ, следует сказать, что предварявший постановку «Девственного леса» спектакль «Корона и плащ» (премьера 17 окт. 1924 г., режиссер П. К. Вейсбрем, художник В. В. Дмитриев), как и последовавший за толлеровской пьесой «Учитель Бубус» (режиссер Хохлов, художник Акимов), были решены во все тех же «буффонно-издевательских интонациях» с набором «гротескно-искаженных фигур»[[135]](#endnote-135). Везде чувствовалась оглядка на Мейерхольда. За эксцентрическими пантомимами «Короны и плаща» маячил «Лес». «Учитель Бубус» был поставлен после одноименного спектакля ТИМа с бессмысленной установкой сделать все наоборот. Мейерхольд, как известно, никогда не ограничивался откровенно агитационным заданием, его «социальные» маски в первую очередь были театральными, и «Учитель Бубус» А. Файко представал в ТИМе сложнейшей композицией на музыке с тончайшим рисунком пантомим и изысканностью предыгры, Зато в БДТ все было исключительно сатирично и разоблачительно — «в полукруглом гротескно-пышном, раззолоченном павильоне, построенном Н. П. Акимовым, двигались все те же преувеличенно-молодцеватые долговязые “генералы”, льстиво изворотливые “адвокаты”, трусливо жадные “буржуа”»[[136]](#endnote-136). Конечно, как всегда хорош был Бубус — Монахов. Но театр в целом, наконец-то собравший и сгармонизировавший свои силы, неожиданно приобрел клубный налет.

{37} Появились и другие варианты «экспрессионизма» — например, поставленная как откровенная мелодрама пьеса Ю. О’Нила «Анна Кристи» (премьера в декабре 1924 г., режиссер А. Н. Лаврентьев). В спектакле возвратившегося в БДТ режиссера не было ни малейшей попытки влезть в «современные одежды» мелодрамы, хотя пьеса давала основания для постановки в экспрессионистском духе.

Особняком стоит спектакль по оригинальной пьесе А. И. Пиотровского «Смерть командарма» — «Гибель пяти», осуществленный Вейсбремом и художником М. З. Левиным в ноябре 1925 года, когда «экспрессионистская линия в основном уже изживала себя в работах Большого Драматического театра»[[137]](#endnote-137). Находившаяся в тесной зависимости от философии экспрессионизма пьеса, по словам автора, «стремилась быть “трагедией”». «Судорожно сжатая, истерически взвинченная речь, стремительность действия, разорванного на клочья быстро мелькающих эпизодов», были присущи облику этой пьесы, современно-советским фоном которой были «красноармейские маршевые песни, частушки, сгущенный фольклор улиц и теплушек гражданской войны»[[138]](#endnote-138). В чем-то пьеса была предшественницей знаменитой трагедии И. Сельвинского «Командарм 2». Судя по рецензиям и позднейшим описаниям самого автора, спектакль БДТ «Гибель пяти» оказался ближе экспрессионизму, чем предшествовавшие постановки. Режиссер работал в согласии с художником, начинавшим свой путь в «Театре Новой драмы» (коллектив экспрессионистской ориентации, организованный А. Л. Грипичем и Б. В. Алперсом, 1922 – 1924). Вейсбрему с Левиным удалось создать «сгущенный образ» революционной «азиатчины». Показательно, что художник в претворении этого образа использовал в первую очередь свет — средство, на наш взгляд, адекватное поэтике экспрессионизма. Причудливая игра света близка его миражной метафизике, с помощью света легче всего добиться мистической выразительности. Вот почему так уместны были в «Гибели пяти» бегающие лучи прожекторов, усиливающие «болезненное беспокойство, двигавшее спектаклем». Игра света умело использовалась режиссером в организации мизансцен, что позволило театру избежать привычных упреков критики в недостаточной ритмической чуткости актеров: «То статуарно-неподвижные, то стремительно мечущиеся фигуры, силуэты, тени актеров в геометрически четких мизансценах разворачивали действие»[[139]](#endnote-139).

Но тенденции «скифства», перекликавшиеся в пьесе А. И. Пиотровского с идеями космического катаклизма у немецких экспрессионистов, недвусмысленные мотивы гибели гуманизма стали к 1925 году весьма опасными для их носителей и потребовали {38} через десять лет «самокритичного» отказа от них и благоразумного предпочтения «социально более активного и более здорового метода», а именно — политической сатиры[[140]](#endnote-140). Впрочем, как показало ближайшее будущее, и от сатиры скоро пришлось отказаться.

Спектакли БДТ, возникшие «под знаком» экспрессионизма, противоречивы и неравнозначны, но они часть его истории, часть жизни коллектива, который, думается, все-таки не зря ставил экспрессионистскую драму — определенную гуманистическую прививку своему зрителю театр сделал и на сей раз. Даже «Газ», несмотря на все «происки» Анненкова, далеко не все поняли так однозначно, как автор статьи «Чудной буржуй» или как Константин Федин. «Кайзер *не наш*, — писал некто В. Ченцов после спектакля БДТ, — но Кайзер нам близок»[[141]](#endnote-141). А Н. М. Кузьмин-Ретенский, посмотрев спектакль, сказал и того более: нелегко современному русскому зрителю понять «Газ», ибо «трудно говорить с голодным — пока он не насытится», «а все-таки стучаться в его душу надо»[[142]](#endnote-142). А это значит, что сам факт постановки экспрессионистской драмы в БДТ, несмотря на ее не всегда благоприятные метаморфозы, следует признать культурно значительным.

# **{****40}** М. И. Брашинский К проблеме «кинофикации» театра. Из опыта БДТ

В самом конце 1920‑х годов, когда Большой драматический театр выпустил один за другим ряд «кинофицированных» спектаклей, «кинофикация» была уже на излете: новаторские спектакли Эрвина Пискатора давно поставлены, а Мейерхольд в пылу театральной полемики даже окрещен «блестящим кинорежиссером»[[143]](#endnote-143). Одновременно с тем, как стихали театральные бури, изживали себя, потеряв актуальность, многие принципы и приемы сценической «кинофикации».

Процесс этот был так же естествен, как в свое время — безудержный бросок театра за свои границы, на «территорию» соседнего искусства. Первые опыты «кинофикации» относятся к началу двадцатых годов и органично вписываются в картину тотального переворота и перевооружения театра. Новая действительность ставила перед искусством новые, незнаемые прежде задачи — как же было решать их известными способами? Надо было изобретать другие — одним из них и стала «кинофикация». Ни стилем, ни художественным направлением, ни хотя бы чем-то более или менее определенным и монолитным «кинофикация» не была. Это важно понять, чтобы правильно оценить природу явления — как эстетическую, так и историческую, временную.

Первоочередной на повестке дня стояла задача революционной агитации, и театр, ломая рампу и разрушая коробку сцены, всеми силами стремился завладеть аудиторией. Тут кино пришлось как нельзя кстати. Оно необычайно расширило границы «жизненного пространства» искусства, впустив в него многотысячные массы и глобальные исторические конфликты, взорвав театральную условность новой зрелищностью.

Наверное, поэтому, а не только в силу художественной «элементарности», первым вестником «кинофикации» в театре стал кинофрагмент — не принцип и не прием, а просто кусочек плоти «кинематографической фильмы». Действенные функции фрагмента в спектакле вкратце сводились к следующему:

— дополнение (иллюстрация) — таким простейшим образом кино, по воспоминаниям А. В. Февральского, использовалось уже в первом советском «кинофицированном» спектакле «Город в кольце» (Московский Теревсат, 1921): «пьеса рассказывала об обороне Царицына от белогвардейцев, и на экране {41} показывались батальные эпизоды, которые не могли быть воплощены на сцене»[[144]](#endnote-144);

— сопоставление (противопоставление) с тем и тому, что игралось на сцене, — так, в частности, использовал кинофрагмент Мейерхольд в спектакле «Окно в деревню» (ГосТИМ, 1927)[[145]](#endnote-145).

Но так или иначе, упрощал или усложнял театр задачи «кинофикации», принципиальным, прежде всего, оставалось то обстоятельство, что в живую актерскую фактуру спектакля вводился *документ* — ведь на сцену кино перекочевало прямо из хроники. Реализуя идею слияния искусства с жизнью, театр добивался необратимости этой связи: не актер должен был придать хронике художественное звучание, а, наоборот, хроника призвана была окрасить действо в тона реальности. Так, наверное, лучшим представлением мейерхольдовских «Зорь» было то, на котором зачитывали телеграмму о взятии Перекопа.

Вскоре агитационный (или «утилитарный»[[146]](#endnote-146), по выражению С. М. Эйзенштейна) театр пошел дальше, начав сам снимать ролики для своих спектаклей, но и тут исконная и «абсолютная» для сцены документальность киноизображения не сбрасывалась со счетов, а напротив, обыгрывалась. Разве не так, по сути, использовал кинофрагменты Эйзенштейн в своем нашумевшем «Мудреце»? Эпилог спектакля открывался «экспозитивным» монологом Глумова, который сообщал, что у него похищен дневник, а следом шел эпизод, как бы документировавший это событие, хоть и в манере американского детектива. Позже на экране появлялся и сам дневник, то есть не что иное, как документ, овеществлявший тайные помыслы героя[[147]](#endnote-147).

Опыт Эйзенштейна, выпустившего к своему спектаклю программную статью «Монтаж аттракционов», весьма показателен для проблемы «кинофикации». Он помогает понять, какое место отводилось кино в композиции сценического зрелища.

«… Восприятие театрального спектакля прежде всего как особым образом организованной динамической системы» — что, по мнению К. Л. Рудницкого, и было истинно новым в теории Эйзенштейна[[148]](#endnote-148), взывало к новой драматургии. Однако не только отсутствием таковой можно, думается, объяснить режиссерский «абсолютизм» «левого» театра. Такая драматургия по природе своей должна быть «авторской», театральной, то есть рожденной самим театром в содружестве с литератором. Больше того, ей надлежало формироваться не только на репетициях — ведь зритель провозглашался сотворцом представления, его реакция определяла действенность той или иной режиссерской находки.

Так, прямо на сцене, рождалась драматургия обозрения, драматургия «монтажа аттракционов», в него превращались и {42} классическая пьеса, и «кусок истории». Обычная драматическая фабула не была способна вместить всего размаха действительности, ее темпа и ритма, остроты и множественности ее конфликтов — и режиссер не преодолевал драматургию, но пересоздавал ее заново, заменяя фабулу панорамой событий, а линейное построение действия — принципом коллажа. Все это впрямую отвечало намерениям «социологизировать», «историзировать», оживить и «ожизнить» театр.

«Школой монтажера является кино…»[[149]](#endnote-149), — писал Эйзенштейн, и это была чистая правда. Посредством монтажа театр учился у кино эпическому, историческому взгляду на действительность, у кино перенял основополагающий монтажный принцип, также сформулированный Эйзенштейном: «… Два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество»[[150]](#endnote-150). Но театр в каком-то смысле пошел и дальше кино, сопоставляя «куски» принципиально разных фактур, вступающих в конфликт друг с другом условностей, одной из которых и была условность экрана.

«Кинофицируясь», театр шел от простого к сложному, от называния к конфликту. Но место, которое сцена оставляла за кино, да и самый факт включения в спектакль чужеродной эстетики свидетельствовали об одном: с максимальной силой воздействуя на зрителя, театр стремился внушить ему свои идеи и вселить в него свою страсть.

Не случайно, конечно же, что Большой драматический театр пропустил первый этап «кинофикации». «Переломить» зрителя, шокировать его, обезоружить, а затем «оформить <…> в желаемой направленности»[[151]](#endnote-151) — к этому театр никогда не стремился, первым и главным пунктом его эстетики всегда была драма, ей доверяли, на ее примат не покушались.

Но вскоре, когда необходимость в лобовой агитации отпала, когда исчерпал себя жанр политобозрения, оказалось, что «кинофикация» пригодна и для решения других задач. Жизнь, неустанно менявшаяся, настоятельно требовала от искусства ее осмысления. Перед людьми, прошедшими «огонь и воду» революции и гражданской войны, первых лет восстановления и жаждавшими штиля нормальной жизни, начали вставать новые вопросы. Ответить на них «кинофикация», разумеется, не могла, но выразить переменчивость жизненных темпоритмов, приблизить их к зрителю и, главное, запечатлеть само время оказалась способной.

Задачи «кинофикации», в сущности, оставались прежними — только условия их решения резко переменились. С одной стороны, театр уходил от соблазнов кинотехники, от эксплуатации {43} кино в его «чистом» виде, в сторону углубления собственных выразительных средств. С другой — театр, как и жизнь, в те годы усиленно «индустриализировался», наводнялся сложными техническими устройствами, привлекательными, часто полезными, но таившими немалую опасность для «жизни человеческого духа». Кино, в какой-то мере утратившее для театра свою историческую, публицистическую актуальность, не переставало манить его не столько эстетическими, сколько технологическими ресурсами.

Тут-то и начинались «роковые», часто неразрешимые в рамках одного спектакля, вопросы. Как примирить актера с вездесущей техникой? Где его место в «кинофицированном» спектакле? Что делать с современной драмой, которая, как ни странно, иногда активнее классики сопротивляется «кинофикации»?

В эту пору «кинофикация» и пришла на сцену БДТ, обозначив, как уже стало обычным в этом театре, прежде всего перелом в репертуарной политике.

Современная советская пьеса, занявшая форпосты в афише 1927/28 г., сменив экспрессионистскую драму, принесла на подмостки, благодарно внимавшие торжественной поступи маркиза Позы и безропотно выносившие гул «бунтующих машин», плоть и воздух реальной жизни.

Пьесу, по облику камерную, каноническую по композиции и характерности, режиссура БДТ пыталась вывести на плацдарм больших социальных обобщений, как бы вернуть к той жизненной первооснове, которая вводилась под потолки павильонов, к тому масштабу реальности, который сокращался до размеров интерьера.

Легко понять, что собственно психологическая драма не давала для «кинофикации» никаких оснований. Видимо, понимала это и режиссура БДТ, ибо пьесы, отданные ею на заклание «кинофикации», чистотой жанра не отличались. «Драма» (как значилось у автора) А. Файко «Человек с портфелем» была, по сути говоря, криминальной мелодрамой и вполне отвечала декларированному драматургом еще в 1923 году стремлению создавать революционный репертуар «по принципу занимательных, эффектно построенных, театрально и сценически действенных пьес, со сложной фабулой, переплетающимися интригами и эмоциональной насыщенностью»[[152]](#endnote-152). Та же тенденция, хотя и не столь смело выраженная, заключалась и в другой «кинофицированной» БДТ пьесе — «Врагах» Б. Лавренева.

«Тривиальные» жанры использовались здесь, главным образом, в построении действия, которое не должно было иметь подтекста и глубокомысленных пауз, но непременно таило в себе цепь загадок и неожиданных виражей, подогревающих напряжение. {44} Подобное понимание драматического действия во многом было подготовлено как раз опытом кинематографа, чей динамизм, взращенный на авантюрном сюжете, манил театр. В этом стремления режиссуры вполне совпадали с авторской установкой.

Но дело усложнялось тем, что ни Файко, ни Лавренев не соглашались на тривиальность жанра. Они настаивали и на психологической полноте характеров, и на публицистической направленности своих пьес. Драмы, каждая на свой лад, толковали об опасности рецидивов старорежимной психики и претендовали на то, чтобы быть пьесами-предостережениями. Противоречивость авторского подхода оборачивалась для каждой пьесы своими изъянами.

Так, детективно-мелодраматическая интрига набирала по ходу пьесы Файко такую скорость, что чем дальше, тем труднее было поверить в психологическую глубину и неоднозначность характера главного героя, профессора Гранатова. Наперекор авторским намерениям, он представал «профессиональным, с врожденными наклонностями к злодейству, преступником», «мрачным мелодраматическим злодеем» и больше никем. «… Но времена таких злодеев на сцене современного театра миновали»[[153]](#endnote-153), — беспристрастно констатировал критик.

Жанровые истоки «Врагов» выражались менее явно — тут и проблем возникало больше. Следуя своему излюбленному плану, Лавренев пытался пронизать традиционную семейную драму драмой глобальных общественно-политических масштабов. Конфликт братьев Шаховских, бывших князей, один из которых, старший, Федор, военный летчик и коммунист, «переменил» свою дворянскую кровь и честно служит революции, а другой, Андрей, «переменить кровь» не захотел и всячески революции вредит, — конфликт этот разворачивался на фоне новой мировой войны, мобилизации, артобстрелов. Но пьеса, так же, как и «Человек с портфелем», была написана для традиционного павильона, делилась на традиционные акты и картины и образ времени в его социальном, историческом срезе давала довольно смутный.

А между тем театру нужен был именно такой срез.

Ведь к «кинофикации» его подвигли, в конечном счете, не занимательность, динамизм и жанровые «манки» этих пьес, а желание воплотить через них свое представление о времени, о его грандиозности и размахе. Поэтому, в первую очередь, «кинофикация» была призвана исправить изъяны драм, а не восполнить их достоинства.

Все силы режиссура в обоих случаях бросила на преодоление камерности и «сугубой психологичности» пьес[[154]](#endnote-154). В «Человеке {45} с портфелем» с этой целью активнее кино работало радио: оно то и дело врывалось в интригу с сообщениями о жгучих проблемах текущего дня, о шахтинском деле, о реконструкции хозяйства, об электрификации и т. д. Режиссер спектакля К. К. Тверской, ученик Мейерхольда, используя новое техническое средство, в сущности повторял своего учителя (вспомним «Зори» с их документальным контрапунктом).

Во «Врагах» было больше поводов к изображению эпохи, к «эпизации», что стало причиной более решительной «кинофикации» этой пьесы и более радикального ее пересмотра.

В январе 1929 года, за два с половиной месяца до премьеры, в «Красной газете» был напечатан любопытный анонс, сообщавший, что, поскольку обстановка летного дела играет в спектакле большую роль, вся постановочная группа будет детально знакомиться с современными формами авиации, с аэродромами, ангарами и авиалабораториями[[155]](#endnote-155). За небольшой газетной заметкой крылся смысл, принципиальный для всего постановочного замысла «Врагов». Конечно, важно было придать не очень-то правдоподобной коллизии пьесы «документальность». Но еще важнее было то, что сама эта коллизия, «комнатная», частная, занимала театр меньше всего, не про нее хотели ставить спектакль в БДТ, а про нечто несоизмеримо большее: про историческое противостояние бурного времени. В соответствии с этим и среда (и не какая-нибудь, а военная авиация!) из фона должна была превратиться в сферу активного действия, выйти на «крупный план».

Перестройка авторского текста, которую первым делом предприняла режиссура, скромно назвав ее «некоторыми изменениями»[[156]](#endnote-156), коснулась, главным образом, проблемы времени, драматургом решенной вполне традиционно. Действие спектакля было разбито на ряд эпизодов, которые соединялись большей частью последовательно, а иногда и параллельно. Монтажный принцип, положенный в основу перекройки, позволил в ряде случаев разрушить хронологию событий — все во имя динамизации драмы. Пьеса была превращена в своеобразный режиссерский сценарий, который, благодаря «текучести и непрерывности действия», давал возможность режиссуре «сочетать разнообразные приемы и планы»[[157]](#endnote-157).

Автором сценического текста был Н. П. Акимов. До поры до времени это не афишировалось: во всех предуведомлениях к спектаклю Акимов значился художником. Но перед премьерой, по его собственным воспоминаниям, официальный режиссер «Врагов» А. Н. Лаврентьев (у Акимова — «один старый режиссер») «проявил неслыханную принципиальность»[[158]](#endnote-158), заявив дирекции театра, что спектакль в большей степени поставил художник, {46} а не он, и в афишу было спешно впечатано новое «амплуа» Акимова — художник-постановщик.

К этому Акимов упорно шел все семь лет своей театральной работы. Его путь напоминает путь завоевателя — от замысла к замыслу, от спектакля к спектаклю Акимов все глубже вторгался на чужую территорию — в область режиссуры. «Художником-режиссером» его называли уже в 1927 году[[159]](#endnote-159). А сам он в 1929 году писал: «Влияние сценического оформления на спектакль становится с каждым сезоном все сильнее. Все чаще замысел художника кладется в основу спектакля, обращая тем самым работу режиссера в подчиненный элемент спектакля. Причины этого явления кроются в том, что художники, работающие в театре, постепенно переходят от работы над сценическим оформлением к работе над спектаклем в целом, одним из результатов чего является и сценическое оформление»[[160]](#endnote-160). Уточняя акимовскую мысль, надо сказать, что для такого рода режиссуры никакой переход от оформительских задач к целому спектакля был не нужен: просто оформление стало определять это «целое». «В отличие от предыдущей эпохи, — сказано в другой статье Акимова, — мы понимаем театр как *действие* <…> Все новые формальные достижения нашего театра лежат в плоскости *нового понимания, новых форм подачи действия спектакля*»[[161]](#endnote-161) (курсив мой. — *М. Б*.).

«Новые формы» подсказывало само время. Вряд ли кто-нибудь из тогдашних театральных новаторов опроверг бы, например, такую декларацию из-за рубежа: «Волевое напряжение современности взрывает сценическую картину. Оно создает пространственную сцену, которая действительно есть пространство… А передать зрению восприятие пространства можно только через посредство *движения, переплавленного в пространство*»[[162]](#endnote-162) (курсив мой. — *М. Б*.). Именно принцип движущегося, динамического, то есть *действующего* пространства разрабатывался в театре середины 1920‑х годов с неутомимой изобретательностью.

Идеальным образцом в этом плане для театра мог стать кинематограф. Он только и делал, что демонстрировал всевозможные динамические принципы, которые реализовывались на всех уровнях структуры произведения. Кинематограф, в сущности, явил не что иное, как *динамическую структуру*, которой театру так не хватало для воссоздания неудержимо меняющейся действительности.

Но в кино под этой структурой подписывался режиссер. Он и никто иной был *автором* фильма. Того же «кинофикация» требовала от театра. Художник либо должен был «умереть» в режиссере, что неоднократно случалось в театре Мейерхольда, {47} либо наоборот. Однако возникал вопрос, который, как мы увидим, сыграл едва ли не решающую роль в судьбе спектакля «Враги» — правомерно ли для театра это «либо»? Режиссер, подчиняющий себе художника, по сути, подчиняет пространство актеру. И как раз обратную работу проделывает художник, когда берет на себя функции режиссера. Так, во всяком случае, поступал Акимов — художник, мысливший изобразительно, то есть вполне «по-киношному»… Он со всей убежденностью утверждал, что театр — это искусство, выразительным средством которого «может быть как специально подготовленный человек (актер), так и любой неодушевленный предмет»[[163]](#endnote-163). Если заменить здесь «театр» на «кино», такое утверждение вряд ли покажется спорным. Для театра оно было и остается более чем сомнительным.

Однако именно эту свою идею Акимов воплощал во «Врагах». Динамическая конструкция, изобретенная художником, только по видимости была остроумным техническим приспособлением, на деле она, а не актер, являлась главным рычагом сценического действия. Именно макет, по свидетельству постановщиков, «дал возможность перемонтировать текстовой материал»[[164]](#endnote-164), и именно он определил решение спектакля в целом.

Но прежде чем обратиться собственно к режиссерскому решению, скажем об одной его особенности, обозначившей не только грань между акимовским и иными толкованиями «кинофикации», но, в какой-то мере, и различие «кинофицированного» театра первой и второй половины двадцатых годов.

Изначально «кинофикация» была, конечно, новой формой театральной условности. То, что кинематограф в те годы воспринимался как небывалый прорыв искусства в действительность, как и то, что пришел он на сцену как документ эпохи, нисколько этому не противоречит. Публицистические функции «кинофикации» были столь сильны, столь открыто заявлены, что условность, можно сказать, скидывалась со счетов, как само собой разумеющееся. Однако со временем, особенно когда театр стал использовать «кинофикацию» как *прием*, условные, игровые ее свойства вышли наружу. Театр открывал особую прелесть в том, чтобы поиграть «в кино», и это было своего рода велением времени. Изменившиеся условия, о которых писалось выше, принесли взамен публицистичности новую, неведомую ранней «кинофикации» черту — развлекательность. Заговорили о непримиримой конкуренции между кино и театром, «кинофикация» была призвана чуть ли не переманить многочисленного кинозрителя в театр. Обо всем этом писал Мейерхольд в статье «Реконструкция театра» (1929 – 1930)[[165]](#endnote-165). Постоянно {48} толковал об этом и Акимов, всегда лелеявший страсть к театральной игре[[166]](#endnote-166).

Ход акимовской мысли, вполне своевременной и в высшей степени характерной, был примерно таков: «кинофикация» обогащает театральную условность кинематографической, и эту опосредованность не надо скрывать. Напротив, ее следует обнажить до предела — тогда и восторжествует театр. Так «кинофикация» становилась для Акимова методом *остранения* жизни на сцене.

В некоторых работах середины — конца 1920‑х годов намерения художника обнажились с тем же бесстрашием, что и приемы. Так был сделан знаменитый «Человек с портфелем» в Театре Революции (режиссер А. Д. Дикий, 1927). «Человек с портфелем» в БДТ, вышедший позже, казался по сравнению с московским спектаклем лишь робкой попыткой модных новаций. По-настоящему в Ленинграде был «кинофицирован» лишь один эпизод из первого акта пьесы — художник М. З. Левин при помощи мультипликации сумел остроумно и точно передать движение поезда. «Правда, — констатировала критика, — должного соответствия между кино и театральными приемами еще не найдено и зритель, увлекаясь зрелищным эффектом движения поезда, с восхищением следя за чехардой телеграфных столбов и названий станций, обгоняющих друг друга на газовом экране, иногда забывает о самой пьесе»[[167]](#endnote-167). Театр демонстрировал пока только свое понимание возможностей «кинофикации».

Акимов действовал решительно. Он не только вмонтировал в спектакль кино, дополнив пьесу новыми действенными и психологическими кусками, но и «… заключил действие в “рамку кадра”, прибегнув к чисто кинематографической технике “шторок” и “диафрагм”, а главное — взял на вооружение оптическое свойство аппарата изменять масштаб предметов и сокращать перспективу»[[168]](#endnote-168). Так появились в его спектакле гигантская галоша, исполинская вешалка, пепельница с окурком в человеческий рост и прочие экстравагантности «крупного плана». Однако то, что М. И. Туровская считает элементарным пониманием «кинофикации»[[169]](#endnote-169), на деле было двойным остранением. Остранялась детективная интрига пьесы А. Файко, в свою очередь, отчуждавшая жизнь. И с этим волей-неволей приходилось считаться, видя перед собой не «иллюзию жизни» и даже не «театр», а «говорящую фильму»[[170]](#footnote-3).

В «Жене» К. Тренева (этот спектакль непосредственно предшествовал «Врагам») Акимов также во главу угла поставил {49} остранение. Игровое пространство сцены вновь было включено в своеобразную «диафрагму» — ярко освещенный круг, лежащий в наклонном положении. Остальная часть сцены была задрапирована черным бархатом. Вновь давались в неожиданных ракурсах места действия, что позволило художнику «с большой сатирической силой раскрыть пустоту и тупость провинциального быта, бездушность и мелочность людей, живущих в кривых и тесных закоулках города»[[171]](#endnote-170).

Во «Врагах» принцип «игры в кино» достиг у Акимова максимальной и опасной степени. Кино словно бы покушалось на самое существо театра, и где тут была игра, а где настоящая узурпация разобрать сегодня довольно сложно.

Действие спектакля было не только замкнуто в рамку воображаемого экрана, сама эта рамка могла перемещаться во всех направлениях. «Экран» выхватывал из действия «кадры» и позволял монтировать их с кинематографической стремительностью. Время как бы слилось с пространством и получило в нем абсолютный эквивалент. Это было бесконечное кинематографическое «пространство-время», словно выбрасывающее на зрителя из своей безмерности тот или иной конкретный сюжет. Складывалось оно не из событий и не из предметов, расположенных в пределах сценической коробки, а из сопоставления, из взаимодействия, из монтажа различных пространств.

Тут разрушалась и извечная в театре зрительская статичность, давно уже растревоженная кинематографом. Подвижный просцениум-«экран», изобретенный Акимовым в содружестве с инженером В. Э. Петерсоном, решал проблему сценического ракурса с логической непогрешимостью и обезоруживающей прямотой. Не нужны были никакие «диафрагмы» и «шторки» внутри «экрана» — сам экран перемещался так, что зритель вынужден был смотреть на происходящее каждый раз как бы с новой точки.

И бесконечные перемещения «экрана», и видимая замкнутость сценического пространства — все это, конечно, не было бессмысленным. Использованный Акимовым прием метонимии (часть вместо целого), по сути, размыкал «рамку кадра». Детали декорации, явленные зрителю в образе «рамки» — будь то пропеллер самолета или фрагмент интерьера, — должны были натолкнуть на мысль, что за *видимой частью* стоит *невидимое*, но сущее *целое*, за деталью действительности — сама бескрайняя действительность. Так, судя по всему, театр выполнял свое исходное намерение «эпизировать» драму Б. Лавренева.

Ну, а что же актер? Каково было ему в окружении техники, живущей по законам кино? Критика в один голос выражала недовольство этой стороной дела. Б. Мазинг писал: «Актер принужден {50} не выходить за ограниченные рамки, двигаться вместе с нею (опечатка? — *М. Б*.) и являть собою как бы предмет в общей композиции кадра. Помочь это развитию действия никак не может. Актеры принуждены стоять на месте, нет ни одной интересной мизансцены, ни одного серьезного положения»[[172]](#endnote-171). С. Мокульский ставил вопрос еще шире: «… Проблема кинофикации есть проблема не только вещественного оформления спектакля, но и новой организации всей актерской работы. Жесты, движения актера, мизансцены, даже техника ведения диалога должны быть переработаны соответственно новым условиям оформления спектакля. Этого в данном спектакле почти совсем не сделано»[[173]](#endnote-172).

Вопросы актерской игры в «кинофицированном» спектакле возникли, разумеется, не вдруг и не в БДТ. Так или иначе они стояли перед всеми «кинофикаторами». Стоит вспомнить, что четвертым из 15 тезисов Мейерхольда к постановке «Ревизора» был такой: «Использование достигнутого в кино мастерами — Гриффит, Крюзе, Китон, Чаплин — и преодоление их приемами “шуток, свойственных театру” (lazzi). Новые приемы актерской игры»[[174]](#endnote-173). Если попытаться вкратце суммировать то, что привлекало Мастера в игре американских комиков и чего он добивался от своих актеров, то условно это можно назвать «конденсатом правды». Сама природа кинематографа, по мнению Мейерхольда, требовала от актеров «подлинной правды» и типизации, а также лаконизма и сверхточности в отборе средств и приемов. То, что в театре искало воплощения в целом каскаде движений и реплик, в кино могло быть выражено всего одним (но зато в какой же степени выразительным!) жестом. И фурки, на которых по частицам складывалось здание «Ревизора», были во многом той режиссерской «провокацией» (или, если угодно, «рамкой кадра»), которая вынуждала актеров к новым способам сценического существования. Было ясно, что без них приемы «кинофикации» теряют всяческий смысл.

Вопрос о принципах актерской игры в «кинофицированных» спектаклях Мейерхольда, конечно, много сложнее и выходит за пределы как «Ревизора», так и данной статьи. Отметим лишь то, что проблема соотношения актера и сценической техники имела для Мейерхольда несколько иной смысл, чем для Тверского или Акимова. Сложности и издержки борьбы актера с машинерией сцены вряд ли беспокоили Мейерхольда. А между тем, именно они вышли на первый план в спектаклях БДТ.

Первое, что приходит в голову для объяснения расплывчатости актерского исполнения этих спектаклей, — несоответствие школы психологической игры, сложившейся в театре, новым постановочным принципам. Об этом писали и критики, в особенности {51} рецензенты «Человека с портфелем». Хотя Тверской, ставя спектакль, не упускал из виду актеров и уже в постскриптуме писал, что постановка «была рассчитана на известное обогащение исполнительской техники в результате столкновения актера с новыми техническими приемами»[[175]](#endnote-174), на деле, как отмечали критики, «при встрече старого, разговорного театра с новой техникой кино и радио — победа оказалась не на стороне первого»[[176]](#endnote-175).

Но тут, рискнем утверждать, поражение актера не было столь принципиальным, как во «Врагах».

В «Человеке с портфелем» технические новации попросту «переиграли» актеров. Актер в этом спектакле существовал параллельно с кино и радио, их пути почти не пересекались, и «индустриализация» предоставила актерам достаточную свободу, чтобы играть свой психологический театр. Критика упрекала Н. Ф. Монахова, исполнявшего роль Гранатова, не в том, что он плохо или неорганично для постановки в целом ведет свою роль, а в том, что появление на сцене такого мелодраматического злодея «несколько запоздало»[[177]](#endnote-176).

Во «Врагах», как мы попытались показать, ситуация для актеров сложилась иная. Теоретически в замысле Акимова актеру было отведено не последнее место. Именно он должен был осуществлять монтаж разрозненных «кадров»-эпизодов. Добиваясь чистых монтажных «склеек», стремясь к абсолютной непрерывности сценической игры, Акимов в моменты перемещения «экрана» выводил актера из «кадра», а затем включал его в новую композицию. «Выделение актера из декорации, — читаем в режиссерской экспликации спектакля, — применяется в моменты, когда декорация как средство ориентирования зрителя уже не нужна, когда, пройдя подготовительный экспозиционный этап, действо крепнет и взаимоотношения действующих лиц выгодно показать в чистом и отцеженном виде»[[178]](#endnote-177). Но на деле актер служил лишь соединительным звеном в «механистической» конструкции Акимова. В главном свойстве актера — *действующего человека* — режиссер, в сущности, не нуждался; действовала в его спектакле техника.

Лишенный подлинной заинтересованности в актере, Акимов не предлагал ему никакого особого, нового метода сценической жизни. В его высказываниях того времени, как, впрочем, и в критических разборах спектакля, мы не найдем мыслей о необходимости соотнесения работы актера в «кинофицированном» спектакле с игрой, скажем, киноактера. Но вопрос можно поставить и шире: не только Акимов, но сам тип «кинофикации», им предложенный, к актеру был равнодушен. Актер предоставлялся здесь самому себе, выпадал из постановочного решения {52} режиссера-художника и, в конечном счете, из его концепций действительности.

Выход, предложенный Акимовым во «Врагах» взамен каких-либо конструктивных предпосылок актерской игры, был прост, но, увы, не вполне театрален. Решая проблему «крупного плана», в собственно кинематографическом значении в театре, конечно, невоплотимого, Акимов совместно с кинотехником Н. Стильянуди сконструировал прибор, названный «теаскопом» и даже зарегистрированный в Комитете по делам изобретений. Он состоял из проекционного аппарата и экрана. Актер как бы раздваивался: он был на сцене в своих натуральных параметрах и одновременно — на экране, в многократном увеличении. Речь при этом воспроизводилась через громкоговорители — так что получалось настоящее «говорящее кино».

Компромиссность такого решения, авторами, возможно, и не осознаваемая, теперь очевидна. «Теаскоп», конечно, увеличивал лицо актера, но и только. Техника игры на крупном плане, ставшая в пору расцвета немого кино подлинным и сложнейшим искусством, была недоступна, да и не нужна актерам Большого драматического театра. Поэтому «теаскоп», вопреки надеждам Акимова на усовершенствование «первой модели <…> в зависимости от тех требований», которые возникнут при его практическом применении на сцене[[179]](#endnote-178), остался лишь единичным техническим экспериментом и своего рода курьезом «кинофикации».

О чем же все это свидетельствует? О том, что спектакль 1929‑го года «Враги» был интересным, но малоудачным опытом в истории БДТ? Да, но не только. Ни в коей мере не являясь этапной вехой в театральном процессе двадцатых годов, он все же вскрывает ряд закономерностей «кинофикации» в целом.

Во-первых, проясняются пределы «кинофикации». «Враги» вышли за эти пределы, и это предопределило неудачу спектакля, наглядно показавшего, что театр, взаимодействуя с другими искусствами, должен оставаться собой. И даже синтез (хотя «кинофикация» на синтез кино и театра никогда не претендовала) хорош тогда, когда не подавляет, а аккумулирует генетические свойства искусств.

С другой стороны, спектакль обозначил кризис, который «кинофикация» не могла не испытать на рубеже 1920 – 1930‑х годов. И тут уже в силу вступали не одни эстетические законы. «Кинофикация» перестала быть нужной театру, она выполнила свою историческую миссию, и весь ее путь в двадцатые годы — от поисков нового контакта с аудиторией к игре, к своеобразному театральному «заговору» против зрителей — тому подтверждение.

{53} Все было бы просто и на этом можно было бы поставить точку, если бы пути кино и театра безвозвратно разошлись в те годы. Разумеется, нет. Кончилась «кинофикация», но взаимодействие двух соседних искусств продолжается и по сей день. Часто нынешние режиссеры и не знают о явлении, 60 лет назад считавшемся «эпидемическим», но, сами того не ведая, продолжают начатый некогда поиск. А это значит, что тема совсем еще не закрыта.

# **{****54}** Л. Г. Пригожина Две пьесы Юрия Олеши в Ленинградском БДТ

С Юрием Олешей БДТ встретился в сезоне 1929/30 г. К тому времени он уже более двух лет являлся «театром советской драматургии на все 100 %»[[180]](#endnote-179). С марта 1927 до февраля 1933 г. его классический репертуар не пополнился ни одной премьерой. О былых временах «театра героической трагедии, романтической драмы и высокой комедии» напоминали лишь периодически возобновлявшиеся «Дон Карлос» и «Слуга двух господ», где по-прежнему блистал Н. Монахов.

Конечно, в какой-то степени это обуславливалось партийно-государственной театральной политикой конца 20 – начала 30‑х гг. Под горькими словами Мейерхольда — «… От классики принуждают отказаться»[[181]](#endnote-180) — подписались бы, наверное, и М. Чехов, лишенный возможности «создать <…> театр, в котором пойдут исключительно классические вещи»[[182]](#endnote-181), и А. Таиров — вряд ли только по собственной воле режиссер после «Грозы» (третья режиссерская редакция 1928 г.) так долго не обращался к классике. Но смена репертуарного курса БДТ отвечала и внутренней логике его развития. Ведь Большому драматическому и раньше случалось надолго отвлекаться от работы над классикой — в 1923 – 1926 гг., в связи с поисками «на путях экспрессионизма». Так что «классикобоязнь», поразившая театр, по мнению С. Мокульского, в 1927 г., была рецидивом. Два приступа «классикобоязни» разделял короткий промежуток, вместивший три новых постановки классических произведений: «Женитьбу Фигаро» П. Бомарше, «Блоху» Е. Замятина по Н. Лескову и «Сэра Джона Фальстафа» по У. Шекспиру. Из них «Фальстаф» был наиболее заметным явлением. Но в целом этот новый классический цикл БДТ выглядел достаточно случайным и отнюдь не свидетельствовал о глубоком интересе театра к классике. Думается, отказ от нее был во многом добровольным. Полностью перейдя на советскую драматургию, БДТ как бы изживал внутреннюю противоречивость своих первых сезонов, когда он — театр, рожденный революцией, — в основном ориентировался на мировую классику. Теперь Большой драматический хотел утвердить себя как театр революции.

В решительном повороте БДТ к советскому репертуару большую роль сыграл К. Тверской, назначенный летом 1929 г. главным режиссером. Систематически сотрудничать с театром {55} Тверской начал с 1927 г. Его «Разлом», показанный к десятилетию революции, занял достойное место в ряду октябрьских премьер.

Вслед за революционной героикой надлежало отразить героику современности. Созванное в мае юбилейного года партийное совещание по вопросам театра при Агитпропотделе ЦК ВКП (б) выдвинуло как основную задачу «отбор репертуара, ставящего актуальные вопросы текущего периода»[[183]](#endnote-182), произведений, «отражающих характерные черты <…> эпохи социалистического строительства и проникнутых духом классовой борьбы пролетариата»[[184]](#endnote-183). В резолюциях совещания обозначилась тенденция к усилению репертуарного контроля. Решающим был объявлен «критерий социально-политической значимости»[[185]](#endnote-184). Отдельные формулировки еще сохраняли установку на творческое соревнование художников разных социальных групп, провозглашенную резолюцией ЦК РКП (б) 1925 г., но в реальной практике последующих лет эта идея неуклонно выветривалась, и в наиболее благоприятном положении оказались представители «пролетарской драматургии». Они делились на группировки, каждая из которых претендовала на гегемонию в театре. «Единство пролетарского театрального фронта» (так называлась редакционная статья, открывшая в 1930 г. первый номер созданного тогда журнала «Советский театр») соблюдалось, пожалуй, только в совместной борьбе с «попутчиками».

БДТ в этой сложной ситуации вел себя лояльно. Репертуар его «стопроцентно советских» сезонов включал пьесы «налитпостовцев», драматургов группы «Пролетарский театр» и «попутчиков». Сосуществование было довольно мирным вплоть до начала 30‑х гг. Правда, в первом пятилетнем плане Большого драматического («он оказался одним из первых по всем театрам СССР»[[186]](#endnote-185), — с гордостью подчеркивал Тверской) стояли лозунги «за рабочего драматурга» и «перестройка попутчика», а однажды даже была предпринята попытка поставить пьесу, написанную по материалам рабкоров, — «Пипы Суринамские». Однако самой большой удачей «первой пятилетки БДТ» его руководитель считал постановку «Заговора чувств» Ю. Олеши — попутчика, притом не «перестраивающегося» (как, например, Н. Никитин), а просто «крупнейшего». Это была первая работа Тверского в качестве главного режиссера (премьера состоялась 28 декабря 1929 г.).

Олеша тогда находился в зените своей славы, начало которой положила публикация повести «Зависть» (1927). В следующем году вышел в свет роман-сказка «Три толстяка», затем — рассказы. Первые же крупные вещи писателя привлекли внимание театров. По заказу вахтанговцев он переработал «Зависть» {56} для сцены. Так появилась пьеса «Заговор чувств», которую поставил в Театре им. Вахтангова А. Д. Попов. Спектакль Тверского вышел через несколько месяцев. Ленинградский режиссер оказался «второочередником» и в отношении другой автоинсценировки Олеши — «Три толстяка»: она делалась для МХАТ, который, правда, всего на две недели опередил с премьерой БДТ. Интерес театров к Олеше во многом определяла тематика: «Три толстяка» — сказка на революционную тему, а в «Зависти» показаны «новые люди», в том числе крупный хозяйственник, коммунист Андрей Бабичев. Повесть появилась, когда спешно свертываемый нэп сменялся реконструктивным периодом, набирала силу индустриализация. Театры искали героя новой эпохи, строящего жизнь «на завтрашний день», — таким увидел Андрея Бабичева Попов. И Тверской хотел раскрыть в этом образе «полнокровный оптимизм, энтузиазм строительства». Однако тот вариант пьесы, который шел у вахтанговцев, устраивал его не во всем: «… основные персонажи из лагеря новых людей, — писал он, — … приобретают черты узколобого делячества, за своими мелкими делами *не видящего перспектив* <…> грандиозного переустройства жизни». В БДТ «Заговор чувств» числился в тематической рубрике «социалистическое строительство», и нужно было показать героев «жизнерадостных, здоровых, *сознающих* полезность и важность делаемого ими дела»[[187]](#endnote-186). Речь, следовательно, шла все-таки о «перестройке попутчика» — хотя бы в масштабе одного произведения.

Соображения Тверского имели резон. Еще в дискуссии, развернувшейся вокруг «Зависти», автора упрекали в двойственности отношения к персонажам. Высказанные претензии потом суммировал А. В. Луначарский: в повести «большевистские типы <…> показаны не столько в обаянии революционной борьбы, как в служении <…> разным частностям нашего хозяйственного строительства»; напротив, отрицательные «разработаны не только с большой долей знания их переживаний, но и с некоторой симпатией»[[188]](#endnote-187).

Положительные — это Андрей Бабичев, энтузиаст общепита, строитель гигантской фабрики-кухни «Четвертак», изобретатель нового сорта колбасы, а также его племянница Валя и ее жених, воспитанник Андрея — Володя, увлекающийся машинами и футболом. Отрицательные — брат Андрея, Валин отец — Иван Бабичев, и «лишний человек» — Николай Кавалеров, который не находит себе места в новом мире, отвергающем права личности во имя коллективизма. Иван вербует Кавалерова в участники «заговора чувств», обреченных, как он считает, на близкую гибель. Эти некогда «вечные» чувства — любовь, ревность, {57} ненависть, зависть — теперь всего лишь «пережитки прошлого». Фантастический заговор проваливается, а Кавалеров и Иван отныне станут поочередно делить ложе стареющей вдовы Анечки Прокопович.

Первая часть повести написана от лица Кавалерова. Это вызывало подозрения в тождестве героя и автора. Образ и в самом деле не лишен автобиографических черт, да писатель и не скрывал, что «проявил… в Кавалерове наиболее чистую силу, силу первой вещи, силу пересказа первых впечатлений»[[189]](#endnote-188). Зато «новые люди» словно лишены духовного измерения. Описанные подчеркнуто «вещно», как если бы принадлежали к неодушевленной природе, они оживают лишь в воображении Кавалерова и Ивана, из монологов которого состоит почти целиком вторая часть.

Конечно, Кавалеров, а тем более Иван Бабичев — не весь Олеша и не только Олеша. Но, как говорил автор «Зависти», «нельзя описать третье лицо, не сделавшись хоть на минуту этим третьим лицом»[[190]](#endnote-189). Отсюда исповедальный характер его произведений (за редким исключением — как, например, «Три толстяка»), ярко выраженное лирическое начало. Таковы рассказы 20‑х гг., незаконченная «книга о своей жизни», опубликованная посмертно как монтаж разрозненных фрагментов под названием «Ни дня без строчки». Таковы и «Заговор чувств», и «патетическая мелодрама» «Список благодеяний» — «пьесы-исповеди», по определению А. Гурвича. По словам Олеши, он вообще не был способен писать пьесы «от третьего лица»: «я пишу тогда, когда необходимо для меня — это лирический порыв из самого себя…»[[191]](#endnote-190) Наступил момент, когда «лирический порыв» стало невозможно вместить в законченную драматургическую форму. Тому свидетельство — бесчисленные черновые наброски так и не написанной пьесы, часть которых вошла в композицию режиссера М. Левитина «Нищий, или Смерть Занда», поставленную им в московском театре «Эрмитаж». Но в пьесах конца 20 – начала 30‑х гг. поражает строгая конструктивность (в «Списке благодеяний» даже чрезмерная), выверенность, сбалансированность композиции. Парадокс Олеши: обнажая тайники подсознания, он действует вполне рационально. Это свойство и помогло ему превратить «Зависть» в блестящую «ироническую драму» «Заговор чувств». И если «при чтении “Зависти” трудно было представить себе, как из нее можно сделать пьесу и спектакль»[[192]](#endnote-191), то «Заговор чувств» развеял такого рода сомнения. Один из критиков даже считал, что Олеша как драматург оказался на голову выше других «выходцев из литературной среды», так как фактически написал для сцены новую вещь[[193]](#endnote-192).

{58} В литературе об Олеше уже высказывалось мнение о своеобразной «театральности» его прозы. Так, М. Чудакова писала: «Впечатление <…> некоего театра, великолепного представления — не покидает нас при чтении его книг»[[194]](#endnote-193) (одна из глав ее работы называется «Мир как зрелище»). Отмеченная особенность, пожалуй, не меньше, чем тематика, делала прозу Олеши притягательной для театра. Слово его обладает магической силой изобразительности. Оно как бы стремится выйти за плоскость страницы и воплотиться в зримый объемный образ. Однако в «Зависти» эти «зрелищность», «театральность» письма не драматургичны. Действие повести — «внутреннее», заговор чувств тут существует только в воспаленном сознании двух «отрицательных» героев, как и созданная Иваном мифическая машина «Офелия», которая поет «глупые романсы старого века и старого века собирает цветы». В пьесе действие выведено из «внутреннего» субъективного пространства в обозримое, насыщено не только кипением страстей, остающихся втуне, но сделано динамичным, развивающимся. Люди «оживлены», получили право голоса и поступков, стали драматическими персонажами.

Правда, за пределами пьесы остался один из «новых людей» — Володя Макаров. Сделано это не только по драматургическим, но и по идеологическим соображениям. Герой, который говорит, что он «хотел бы стать машиной», не вызывал симпатии. Ю. Юзовский признавался, что позаимствовал бы у Кавалерова и передал Володе «момент интеллектуальный, поэтический»[[195]](#endnote-194). Примерно так и поступил Олеша, заметно приглушив этот «момент» в характеристике Кавалерова и «передав» его другим персонажам — отчасти Вале, а в основном Андрею, что с удовлетворением отметила критика. Володя в пьесе не нужен, так как Валя теперь любит Андрея, а он ее. В обрисовке Андрея появились возвышающие черты, он наделен способностью любить и страдать. По ночам читает Шекспира и даже подумывает назвать свою красавицу колбасу Дездемоной.

Кавалерова и Ивана драматург постарался снизить. В облике Кавалерова отчетливей проступили черты «комика», «шута», «ничтожества», каким видит его Андрей. Иван выведен неудачником не только «социальным», но и «физическим». Валя ему — не родная дочь, он не может иметь детей (символ бесплодия старого мира). Оба резко сближены с мещанской средой — Анечкой Прокопович, склочными жильцами коммуналок, в затхлой атмосфере которых зреет «заговор чувств». Вслед за Иваном «заговорщики» благословляют Кавалерова на «убийство века» — так и не состоявшееся убийство Андрея.

Тверскому, по достоинству оценившему спектакль Театра {59} им. Вахтангова во время его летних ленинградских гастролей, и такая перестановка акцентов (произведенная автором не без влияния Попова и Художественно-политического совета театра) показалась недостаточной. Но пьеса его захватила. Тверскому приходилось ставить и весьма посредственные произведения («Рост» А. Глебова, «Линию огня» Н. Никитина), но чутьем на талант он, несомненно, обладал. Вряд ли случайно из пьес Киршона он взял себе для постановки лучшую — «Город ветров», а «Хлеб» отдал другому режиссеру; сам поставил «Патетическую сонату» М. Кулиша, за что имел немало неприятностей, «Моего друга» Н. Погодина. Выбор «Заговора чувств» должен был доказать, «что театр не хочет идти по линии наименьшего сопротивления и ищет высококачественного, хотя бы и “трудного”, материала, в работе над которым могла бы повыситься квалификация творческого коллектива»[[196]](#endnote-195).

БДТ и в самом деле еще не встречался с советской пьесой такого уровня. Красноречивое свидетельство оставил Монахов: «В <…> 1929 году мне пришлось сыграть две роли. Прежде всего — роль большевика Горояна в *хорошей* пьесе В. М. Киршона “Город ветров” <…> и затем — *прекрасную* роль Ивана Бабичева в “Заговоре чувств” Ю. Олеши»[[197]](#endnote-196) (курсив мой. — *Л. П*.). Ленинградская критика, сочувственно следившая за деятельностью Тверского, поддерживала его стремление к сложной, «проблемной» драматургии. Однако театр не без оснований опасался за судьбу спектакля. Ведь уже в связи с постановкой вахтанговцев было высказано предостережение, «чтобы эта борьба за новый тип пьесы не превратилась в борьбу с советской пьесой, которая признана и принята рабочим зрителем»[[198]](#endnote-197). Раздался и сам «Голос рабочего зрителя» (в этой постоянной рубрике журнал «Современный театр» поместил подборку отзывов): «“Заговор чувств” может быть понят только высококультурным зрителем. <…> Рабочий зритель в этой пьесе разобраться не в состоянии»[[199]](#endnote-198).

По настоянию Тверского автор изменил финал. Вариант вахтанговского театра заканчивался эпизодом «Я убил свое прошлое», где Кавалеров вместо Андрея убивал Ивана Бабичева. Теперь же он замахивался на Андрея, но тот вырывал у «наемного убийцы» бритву и хладнокровно разрезал ею колбасу, после чего следовал «большой физкультурный апофеоз». «Поражение “заговорщиков”, — пояснял Тверской, — дается через раскрытие внутреннего их бессилия, через показ их идейной пустоты, через их *осмеяние*»[[200]](#endnote-199). «Ироническая драма» переключалась в план «иронической комедии». «Доводка» до зрительского понимания продолжалась на рабочих собраниях. Тщательно учитывались и передавались автору сомнения в доходчивости {60} пьесы, высказанные слушателями. Олеша принимал их к сведению, кое-что менял в тексте, но до известных пределов, не желая в угоду «доступности» снижать форму до «лакированной халтуры».

Предварительная обработка аудитории дала желаемый результат. Спектакль признали «доходчивым до рабочего зрителя»[[201]](#endnote-200). Единственный грубый выпад позволила севе ленинградская «Бытовая газета», рецензент которой решительно предпочел и пьесе, и спектаклю выставку макетов фабрик-кухонь, устроенную в фойе театра. С его точки зрения, эта «богатая и хорошо поставленная выставка» гораздо убедительней говорит «о победе нового коллективистского быта над старым заскорузлым, индивидуалистическим»[[202]](#endnote-201).

Подобная форма работы с «организованным зрителем» широко практиковалась в годы первой пятилетки не только Большим драматическим: так демонстрировалась «связь театра с производством», с задачами реконструктивного периода, по аналогии с которым была провозглашена «реконструкция театра». БДТ активно включился в общий процесс. Разумеется, это выразилось не в одних выставках. Реконструкция касалась репертуара (установка на актуальность), мировоззрения и творческого метода («перевоспитание актера», выработка единой системы игры), постановочной стороны (внедрение научных и технических достижений, с помощью которых предполагалось найти новую форму, адекватную «новой тематике индустриализирующейся страны»[[203]](#endnote-202)). Столь обширная программа требовала целенаправленного художественного руководства. Между тем тут-то и было всегда уязвимое место Большого драматического, в котором режиссура никогда не играла ведущую роль. Даже в дни, когда театр отмечал свое десятилетие, С Мокульский писал: «В формально-режиссерском отношении Болдрамт не имеет ярко выраженного лица. Его лицо создается установкой на актуальную советскую тематику, сценически оформляемую путем применения методов современного техницизма и индустриализации»[[204]](#endnote-203). Опыты «индустриализации» (кино-, радио-, электрификация и т. д.) предпринимались на разные лады. Но в формуле «реконструкции театра», как правило, не был задействован актер. Это намеревался сделать Тверской в «Заговоре чувств», не отказываясь, однако, от технических новшеств.

Из Москвы был приглашен художник В. Рындин, предложивший, на взгляд Тверского, очень простое оформление, которое включало лишь самые необходимые для действия предметы сценического оборудования. Но большинство критиков придерживалось иного мнения, да и фотографии спектакля свидетельствуют об обратном. В центре сцены возвышался прямоугольник {61} (очевидно, спускавшийся сверху), служивший фоном для действия. В одной картине на нем была изображена реклама фабрики-кухни с надписью огромными буквами «Четвертак», в другой — башня со шпилем и т. д. Он заменил задуманный Рындиным трансформирующийся экран, который, как сообщал с сожалением режиссер, не удалось осуществить. С помощью специального механизма вращались по горизонтальной оси странные сооружения, похожие на шкафы-пеналы. Они подавали на сцену нужную по ходу действия бутафорию. «Самостоятельное игровое значение» должны были получить впервые вводимые «новые фактуры: кривые зеркала, вода (душ)»[[205]](#endnote-204). Рецензенты, однако, писали о том, что «новый декоративный материал» никак не обыгран и абсолютно бездействен.

Не оправдались и надежды Тверского на новый радиомузыкальный инструмент «Сонар», сконструированный инженером-изобретателем Н. Ананьевым (его фамилия, как и фамилия исполнителя А. Гарфельда, значилась в афише спектакля). Этот одноголосый грифообразный инструмент с клавиатурой был включен в состав театрального оркестра. Ему поручалась солирующая роль в сцене сна Кавалерова, решенной как шарж на оперу А. Берга «Воццек», которая с успехом шла в Ленинграде. А. Буцкой, автор музыки к «Заговору чувств», потом писал, что «Сонар» был технически весьма несовершенен, играл не то, а иногда и вовсе замолкал.

Кстати, оркестр в спектакле использовался не только по прямому назначению. Стремясь связать сцену с залом, режиссер порою превращал музыкантов в участников действия. В такие моменты они поднимались на мостик, установленный в оркестровой яме, и, стоя лицом к сцене, выступали как своего рода зрительский «авангард». Мостик обыгрывался и другими способами — это была одна из удачных режиссерских находок Тверского, к «индустриализации», впрочем, прямого отношения не имевшая. Еще меньшее отношение к ней имела пьеса Олеши, лежавшая, как осторожно заметил М. Янковский, «вне прямых линий тематики реконструктивного периода»[[206]](#endnote-205). Понимал это и Тверской, когда собирался подчинить «механику» задаче углубленного раскрытия пьесы через актеров. Это удалось не до конца, — исполнители иногда терялись в калейдоскопе «падающих» кулис, разъезжающих площадок, на фоне грандиозного, но ненужного «экрана». Мешала и заданная режиссером форма «большого монументального спектакля», которой он хранил неизменную верность, — «камерность» московской постановки, с которой работа Тверского полемизировала, точнее отвечала стилю пьесы. Но несмотря ни на что в актерском отношении «Заговор чувств» намного превосходил предшествующие спектакли {62} БДТ, а самодовлеющие «индустриальные» позиции, как и «индустриальные аксессуары», по словам того же Янковского, отступили на второй план.

Правда, признавая бесспорное первенство актерского ансамбля, рецензенты слишком лаконично характеризовали отдельных исполнителей. К тому же, несмотря на висе старания Тверского нейтрализовать «спорные идейные позиции» автора, многих смущала расстановка сил в пьесе, «подозрительность утверждаемого нового века»[[207]](#endnote-206). Это мешало объективности оценок. Никто, например, не сомневался в том, что главный герой — Андрей Бабичев (поскольку представляет новый мир). Но непривычно было видеть героя «толстым, добродушным колбасником», как, не сговариваясь, назвали Андрея — А. Итина два критика. Двое других выразились туманно: «… центральный образ — Андрея Бабичева — молодому артисту Итина удался почти вполне»[[208]](#endnote-207); «можно желать более талантливого выполнения этой роли»[[209]](#endnote-208). О. Казико — Валю хвалили за острогу пластического рисунка, «разработку словесного узора», заразительную эмоциональность игры. Но вместе с тем упрекали за «излишнюю физиологичность»[[210]](#endnote-209), «вульгаризм», «развязность», особенно «в сцене соблазна Андрея Бабичева»[[211]](#endnote-210). Опять-таки срабатывал стереотип современной молодой героини, хотя именно эта сцена пьесы дает основания для «вульгаризма»: убедившись в моральной стойкости Андрея, Валя засыпает, бормоча: «… до свидания… свинья… свинья…»

Реакция на игру В. Софронова (Кавалеров) и Н. Монахова (Иван) невольно заставляет усомниться в искренности режиссера, который говорил, что в спектакле эти персонажи осмеиваются и развенчиваются. Для Софронова пресса не пожалела превосходных эпитетов, однако нет ни одного указания на ироническую трактовку. Роль, скорее, велась в лирическом ключе, тонко и нервно. Монахов демонстрировал манеру более резкую, острыми, ударными штрихами рисуя образ опустившегося «подпольного» философа. Его герой представал не вождем умирающего века, а олицетворением века ушедшего, умершего[[212]](#endnote-211). С фотографии смотрит не человеческое лицо, а застывшая маска: запавшие глаза, немой крик полуоткрытого рта, мучительный изгиб бровей, разделенных двумя глубокими вертикальными складками. Необычен был способ подачи текста — не разговорная речь, а «полупение», придававшее пересижу оттенок ирреальности. Природная музыкальность помогла актеру создать «гротесковый звуковой образ огромной изобразительной силы»[[213]](#endnote-212) — с ним не мог соперничать никакой «Сонар». До конца жизни Монахов считал эту роль одной из лучших и жалел, {63} что не получил возможности развить опыт построения образа «в не совсем реальных тонах»[[214]](#endnote-213).

П. Марков полагал, что возможны различные трактовки «Заговора чувств»: «по линии психологического углубления» и «по линии театральной легкости»[[215]](#endnote-214). Второй способ избрали вахтанговцы. «Прозрачность и легкость» отличали и общее постановочное решение, чему немало способствовало оформление Н. Акимова, и все без исключения актерские работы. Ленинградский спектакль, напротив, был довольно громоздким. Тверской когда-то учился в Студии на Бородинской и усвоил многое из до- и послереволюционного опыта Мейерхольда. Идея «индустриализации театра» не была чужда Мейерхольду. Но в отличие от учителя Тверской часто с излишней поспешностью переносил на сцену открытия индустриальной эпохи. Его спектакли могли ошеломлять обилием электро-, радио-, киноприемов, иногда превращаясь в самоценную «производственную феерию» (как «Рост» А. Глебова). Это, скорее, сближало стиль Тверского с урбанизированным стилем экспрессионистских постановок БДТ, прежде всего — «Газа» Г. Кайзера в оформлении Ю. Анненкова.

В «Заговоре чувств» легкость не ощущалась и в актерском исполнении. Если у вахтанговцев она, так сказать, была в крови, то в БДТ секретом легкости владел, пожалуй, один Монахов. Но на этот раз, «имея в виду философскую концепцию пьесы»[[216]](#endnote-215), он пошел в глубь образа, остротой психоанализа даже вызвав обвинение в неосновательной клиничности[[217]](#endnote-216). Монахов играл, конечно, не «ироническую комедию», а «ироническую драму», точнее, мелодраму, угадав «мелодраматизм, несомненно заключенный в данной роли»[[218]](#endnote-217). Тяготение «к некоей новой мелодраме»[[219]](#endnote-218) характерно для театра Олеши, недаром «Список благодеяний» он назвал «патетической мелодрамой».

Тверской не только не противился такой трактовке, но и принял ее безоговорочно. Похоже, что из центральных персонажей только «новые люди» жили по законам «иронической комедии». А в вахтанговском театре она, по свидетельству Маркова, досталась в удел Ивану (А. Горюнов) и Кавалерову (В. Москвин). Здесь «буря “чувств” не бушевала еще с той страстностью, какой хотелось, и философия заговора не выросла еще до желаемого обобщения»[[220]](#endnote-219). Биограф А. Попова пишет о том, что он «не сделал за свою жизнь более “апсихологического” спектакля»[[221]](#endnote-220). Но именно заведомый отказ от сложности помог вахтанговцам «сохранить равновесие пьесы» (весьма шаткое у Олеши). В положительных героях «сила и простота жизни звучали <…> ярко и убедительно»[[222]](#endnote-221). Спектакль, декларированный режиссером как «опыт иронической трагедии», {64} на деле явился генеральной репетицией будущих «патетических комедий» Погодина — Попова.

В Большом драматическом победа «века нынешнего» выглядела проблематично. Не очень помог и финальный парад победителей — «большой физкультурный апофеоз», Пресса простодушно утешала театр (и себя): «Положительные фигуры, как общее правило, выходят менее удачными»[[223]](#endnote-222). Причину четко сформулировал А. Гвоздев в статье 1930 года «Экспрессионистические тенденции в советском театре». Не станем винить критика за категоричность суждений, политизированность лексики, с которыми придется столкнуться при цитировании. По мнению Гвоздева, в ряде спектаклей последнего сезона наметилось опасное сходство с искусством немецкого экспрессионизма, выразившим «в сгущенной форме кошмарных видений и судорожно искривленных гримас» страх мелкобуржуазного интеллигента перед революцией. Аналогичное происхождение имеют «сгущенные эмоциональные образы»[[224]](#endnote-223) оперы Шостаковича «Нос» (постановка МАЛЕГОТа) и спектакля БДТ «Заговор чувств». «Это экспрессионизм, но не немецкий, а русский, датируемый нашим временем, определяемый местными театральными традициями и стоящей за ними общественной психологией определенной классовой прослойки». Поэтому для характеристики «врагов» — Ивана Бабичева, Кавалерова — использованы приемы, передающие целую гамму эмоций, а «друзья» изображены «более скупо, схематично, эмоционально менее действенно»[[225]](#endnote-224).

Гвоздев охарактеризовал «Нос» Шостаковича как «утонченное и богатое красками раскрытие психологии растерявшегося обывателя <…> бросающегося в болезненные поиски и встречающего на своем пути ряд уродливых видений»[[226]](#endnote-225). Кроме слова «обыватель», все сказанное можно отнести к «Заговору чувств» Олеши. Но, признавая самостоятельное значение музыкально-драматургической концепции Шостаковича, критик умалчивает о том, что пьеса Олеши тоже имеет собственную концепцию. Не случайно он сравнивает оперу не с пьесой, а с ее постановкой. Получается, что «экспрессионистические тенденции» не заложены в самом произведении, а привнесены сценической трактовкой: «“Враги” рисуются гораздо более тоники красками, так как для их обрисовки имеется у профтеатра запас театральных приемов», в то время как для показа «друзей» необходимая «система сценических приемов <…> еще только вырабатывается»[[227]](#endnote-226).

В статье сказались издержки формально-социологического метода, следуя которому «выдающийся знаток истории драмы невольно обходил ее роль в структуре театрального {65} представления»[[228]](#endnote-227). Но по крайней мере в одном Гвоздев не ошибся: реконструктивный период действительно вызвал всплеск «русского экспрессионизма». Болезненную остроту приобрели антиномии личности и коллектива, психики и сознания, человека и машины. Проблематика и эстетика экспрессионизма по-разному преломились в пьесах М. Кулиша, Ю. Олеши, И. Сельвинского («Командарм 2»). Потому-то описанные Гвоздевым сценические приемы оказались столь уместными в постановке «Заговора чувств». По всей вероятности, отечественный вариант экспрессионистской драмы был ближе Большому драматическому, чем западный, — во всяком случае, чем те пьесы, которые шли на его сцене. Так, Монахову, одержавшему творческую победу в роли Ивана Бабичева, вовсе не нашлось места в «Газе» Кайзера. А в «Бунте машин» А. Н. Толстого по К. Чапеку была использована не драматическая, а комедийная сторона его дарования: артист играл роль Обывателя, которая целиком сочинена Толстым, скорее всего, специально для Монахова-комика. У Софронова в образе Сына миллиардера, лирического героя «Газа», уже наметились черты той манеры, которая принесет успех его Кавалерову. Однако критики находили исполнение хотя и интересным, но слишком психологизированным для Кайзера — драматурга «холодного и отвлеченного»[[229]](#endnote-228).

В «Заговоре чувств» получил содержательное развитие опыт экспрессионистского периода БДТ, с которым предшествующие работы театра сохраняли лишь внешнюю связь. В этом и заключалось основное значение спектакля для судеб Большого драматического, Тверским, возможно, до конца не осознанное. Постановка была неровной, внутренне противоречивой. «Равновесие пьесы», достигнутое московскими коллегами, в ней отсутствовало. Но, может быть, именно поэтому какие-то моменты авторской концепции здесь были раскрыты глубже.

БДТ старался привлечь как можно больше новых авторов. В театре было несколько режиссеров, включая ветерана Большого драматического — А. Лаврентьева и молодых — мейерхольдовца В. Люце и ученика Тверского С. Морщихина, зачисленных в штат в 1930 г. Каждого нужно было обеспечить работой. В сезоне 1929/1930 года филиал БДТ показал «Клопа» и «Баню» Маяковского («Баню» на четыре дня раньше, чем ГосТИМ). На основной сцене, кроме «Заговора чувств», поставили «Авангард» В. Катаева. Таким образом, в афише появились три новых имени. Тверского особенно интересовал Олеша, и вскоре представился случай получить от него еще одну пьесу. Это были «Три толстяка», написанные по договору с Художественным театром. Репетиции в МХАТ шли с перерывами с 1928 года, и драматург нервничал. Позже он напишет, что спектакль {66} готовился «очень долго, слишком долго, целых два года»[[230]](#endnote-229). Большой драматический, как успел убедиться Олеша, работал в более быстром темпе. И он согласился отдать пьесу Тверскому, который лично взялся за постановку. Спектакль вышел в конце сезона, 6 июня.

Эту свою вещь писатель не принимал всерьез, «У меня было всего два этапа: был “Заговор чувств”, был “Список благодеяний”»[[231]](#endnote-230), — говорил он в 1932 году. Олеша не совсем справедливо обошел молчанием свою пьесу-сказку. Действительно, «Три толстяка» — и роман, и пьеса — стоят в его творчестве как бы особняком. Роман создавался еще в 1924 году, когда Олеша под псевдонимом «Зубило» работал в редакции Всесоюзной железнодорожной газеты «Гудок». Это время он считал самым счастливым в своей жизни: «Тут соединилось все: и моя молодость, и молодость моей советской Родины, и молодость нашей прессы, нашей журналистики»[[232]](#endnote-231). Романтическая сказка Олеши была высоко оценена знатоками. «“Толстяками”, — писал в 1929 году О. Мандельштам, — уже зачитываются и будут зачитываться и дети, и взрослые. Это хрустально-прозрачная проза, насквозь пронизанная огнем революции, книга европейского масштаба»[[233]](#endnote-232).

Трогательная история брата и сестры — Тутти и Суок, которых в детстве разлучили злые правители Толстяки, забрав себе мальчика и подменив девочку механической куклой, искусно вплетена в большой «революционный» сюжет о народной борьбе и победе над Толстяками. В сказке участвуют цирковые актеры, героический оружейник Просперо, мудрый чудак ученый доктор Гаспар.

Инсценировка легко далась Олеше — «пришлось только заострить фабульность романа да остричь ряд словесных гроздьев»[[234]](#endnote-233). Пьеса получилась стройная, «грациозная», по слову А. В. Луначарского. Изящество стиля здесь не скрывает опасных рифов. Внимательный читатель заметит отдельные мотивы, ставшие сквозными в творчестве Олеши, — например, мотив человека и машины (кукла — двойник Суок, железное сердце, которым якобы заменили человеческое сердце Тутти). В одном из ранних вариантов «Заговора чувств» имелся эпизод под названием «Железное сердце». Но взрывчатая сила этих мотивов в «Толстяках» еще не обнаруживает себя. Из всех «гофманиад» Олеши эта — самая безобидная. Потому, наверное, он и не придавал ей серьезного значения. После «Зависти» и «Заговора чувств» инсценировка юношеского романа воспринималась автором как случайный эпизод, как мимолетное воспоминание о пройденном этапе своей литературной биографии; ностальгия по былому возникнет годы спустя.

{67} Зато с непомерной серьезностью отнеслась к «Толстякам» критика. Уже роман предлагалось включить в «черный список» детских книг, обращенных к «бывшему» читателю и потому подлежащих «преодолению». Преступление Олеши состояло в том, что он «облекает тему о революции в фантастику»[[235]](#endnote-234). А когда сказка появилась на подмостках театра, некоторые рецензенты возмущались нераскаянностью автора: «… “Три толстяка” — сплошная ошибка. Усугубляется она непониманием и неосознанием ее (переделка романа в пьесу)». Пьесу объявили «жалкой и убогой», — правда, «не в литературно-драматургическом смысле» («здесь все в порядке», вскользь заметил критик), а «*в политическом, в идейном* отношении». Она «конфектна, сусальна и насквозь фальшива»[[236]](#endnote-235).

Предвидя подобную реакцию, Тверской постарался заранее ее нейтрализовать. В беседе с корреспондентом «Рабочего и театра» накануне премьеры он сделал акцент на «совершенно определенной и ясной направленности основной <…> темы (*революционная борьба против капитализма*, который олицетворяется в фигурах трех толстяков…)». Было обещано «максимально возможное на данном драматургическом материале обобщенное отображение революционной борьбы на современном Западе, идущее по линии *организации массы на сцене* и раскрытия социального типажа действующих лиц пьесы». Соответственно, «действие перенесено в *современность*»[[237]](#endnote-236).

Эта «идеологическая» часть интервью, перенасыщенная курсивом, производит такое впечатление, будто бы речь идет не о волшебной сказке, а о пьесе типа «На Западе бой» Вс. Вишневского. Приходилось считаться с предлагаемыми обстоятельствами эпохи. Мхатовских «Толстяков» наперебой критиковали за отсутствие «политической остроты», «социальной заостренности», «классовой выдержанности». О. Литовский ставил «в большой упрек театру и автору <…> то, что они не включили <…> интермедий или хотя бы реплик на современные международные политические темы…»[[238]](#endnote-237) И Тверской сделал, казалось, все, чтобы избежать таких упреков. Он ввел в спектакль «ряд политически актуальных моментов». Если в московской постановке царство Толстяков было «никак не связано с современностью»[[239]](#endnote-238) и имело «нейтральную» эмблему (огромный шар с фигурами трех правителей), то в ленинградской эмблемой дворца служила свастика. Она же красовалась и на каске Генерала. Мельника превратили в Банкира, переведя из категории «образов докапиталистической формации»[[240]](#endnote-239) в разряд «акул империализма». А занавес снабдили лозунгом «Долой буржуазию!» Были здесь и грандиозные выступления «организованных масс». И хотя Тверской в канун премьеры говорил {68} об использовании возможностей «данного драматургического материала» (очевидно, варианта, написанного для МХАТ), этих возможностей ему явно не хватило. По просьбе режиссера Олеша сделал «целый ряд текстовых изменений (купюр и вставок)». Любопытно, что переработка во многом возвращала пьесу к первоисточнику — роману «Три толстяка».

Нам уже доводилось писать о том, что книга Олеши частично вобрала в себя опыт массовых агитационных зрелищ первых лет Октября с их романтической праздничностью[[241]](#endnote-240). Эпилог романа, по сути дела, и является картиной такого народного празднества. В ходе инсценирования МХАТ весьма активно воздействовал на драматурга, стремясь убрать из пьесы малейшие следы влияния массового агиттеатра, чья эстетика была чужда художественникам. И заканчивался их спектакль не массовой сценой, а песенкой актеров балагана. Тверской, напротив, впрямую воспользовался приемами из арсенала агитационных действ (социальные типажи, массовки «почти без текста» и т. п.). И вернул финал романа, представлявшийся ему «гораздо более активным и политически заостренным»[[242]](#endnote-241).

Рецензенты оказались проницательными. Большинство заподозрило режиссуру в стремлении под покровом «идеологического тумана» показать на сцене «борьбу добра и зла, то есть старенькую философскую проблему»[[243]](#endnote-242) (возможно, это близко к истине). В спектакле не обнаружили «никаких следов для всех обязательной политграмоты»: «Театру не удалось преодолеть материал. Да, судя по всему, он и не старался»[[244]](#endnote-243). Мокульский был недоволен тем, что среди действующих лиц «нет индустриальных рабочих»[[245]](#endnote-244). Гвоздев, правда, одобрил «целевую установку» Тверского как «более правильную» по сравнению с мхатовской, однако признал, что режиссерская актуализация сказки выглядит «не всегда органичной и до конца убедительной». В частности, финал в Художественном театре «звучит проще и органичнее заканчивает спектакль, чем в БДТ, слишком осложнившем концовку»[[246]](#endnote-245).

В сущности, все отклики свидетельствуют об одном: прямолинейная агитационность, публицистичность, присутствовавшая в ленинградской постановке, упрямо отторгалась сказкой Олеши. Налицо было стойкое сопротивление материала. Но всякому сопротивлению есть предел, и хрупкая гофманиада могла рухнуть под грузом «обязательной политграмоты», если бы замысел Тверского и работа всего коллектива только политграмотой исчерпывались. К счастью, это было не так. «Целеустановка» театра имела, помимо громогласно декларированного идеологического аспекта, еще и эстетический. Он-то и был важнейшим, а первый скорее дежурным.

{69} В «Толстяках» Тверской предполагал развить свой излюбленный метод «индустриализации» театра: на этот раз ставилась «“индустриализированная” сказка»[[247]](#endnote-246). Термин вполне в духе времени, когда классические сказки с их «болезненной фантастикой» подвергались гонениям. Взамен следовало сочинять новые — «советские», основанные на «завоеваниях техники — радио, электрификации»[[248]](#endnote-247). И в 1929 г. Ленинградский ТЮЗ поставил остроумную пьесу Евг. Шварца «Ундервуд» — «любопытнейший опыт создания “индустриальной сказки”»[[249]](#endnote-248), где пишущая машинка выступила в роли похищенного чудесного предмета, а громкоговоритель — в роли доброго волшебника. У Олеши нет столь решительного переключения фантастики на «чудеса XX века», но все невероятные события получают реальную мотивировку (например, полет Продавца воздушных шаров по причине необычайно сильного ветра и т. п.). И доктор Гаспар говорит о себе: «Я не волшебник, к счастью. Я ученый». Он верит не в волшебство, а в «точную науку». А «в науке чудеса называются прекрасным словом — феномен». Пожалуй, отсюда не так уж далеко до «индустриализированной» сказки.

Впрочем, в постановке Тверского «индустриализация» как таковая была представлена только радиоэффектами и тремя кинопроекторами. Она органически входила в систему «*синтетического* спектакля» — по мнению режиссера, «единственно правильной формы»[[250]](#endnote-249) для «Трех толстяков». С. Абашидзе, сотрудник Тверского по БДТ, писал, что он глубоко чувствует «синтетическую природу театра»: «с помощью слова, звука и движения ритмически организовать театральное представление — вот задача К. К. Тверского»[[251]](#endnote-250). В «Толстяках» она была решена с наибольшим успехом. Отдав дань времени показом «революционной борьбы на современном Западе», режиссер больше всего заботился о выявлении зрелищно-игровой природы сказки. Художник М. Левин оформил сцену наподобие цирковой арены. Ассоциации с цирком вызывали и специфические световые эффекты, и громадные предметы кухонной утвари. Актеры выступали и как акробаты, ходили по канату, летали над сценой на веревках. А. Никритина (Суок) жонглировала различными предметами, демонстрировала разные танцевальные стили, пела. Весь спектакль был насыщен музыкой, пением, танцами. Марионетка в человеческий рост изображала Суок-куклу. Элементы «циркизации» и «физкультуризации» и раньше встречались в работах Тверского (скажем, у Казико в «Заговоре чувств»), но не всегда были целесообразны. Здесь они получили поддержку в материале пьесы, где действуют цирковые {70} акробаты, канатоходцы, клоуны, а живая девочка подменяет механическую куклу.

Постановщик особо подчеркивал, что в «Трех толстяках» «впервые, как органический элемент актерской техники, входит на сцену цирк»[[252]](#endnote-251). Это соответствовало истине: сравнивая спектакли МХАТ и БДТ, Гвоздев отмечал, что у москвичей цирк и балаган даны только в оформлении Б. Эрдмана, а у ленинградцев также и в игре актеров. Даже самые непримиримые оппоненты спектакля были вынуждены признать успех исполнителей главных ролей — Никритиной (Суок), Казико (Тутти) и Л. Кровицкого (доктор Гаспар). Обе молодые актрисы играли «выше похвал», не уступал им Кровицкий. Кстати, в «положительной» роли Шапиро («Заговор чувств») пресса его разругала: «новый человек» походил на «гнусного коммивояжера, безобразного спекулянта»[[253]](#endnote-252). А в «Трех толстяках» особенно удались именно положительные герои. Актеры показали не только техническое мастерство, но и искреннюю лирическую одушевленность, играли увлеченно и заразительно. Как ни странно, Тверскому вменили в вину то, что он главное внимание сосредоточил на актерах, а «для массовок почти без текста» уже не осталось творческой энергии.

Тот же рецензент назвал «Толстяков» «феерическим, сказочным спектаклем»[[254]](#endnote-253). А ведь режиссер утверждал в интервью, что «ставит перед собой задачу избежать <…> “феерической” пышности <…> и дать экономное, конструктивно-целесообразное <…> оборудование сценической площадки, <…> но вместе с тем и зрелищно-впечатляющее». Думается, напрасно Тверской чурался слова «фееричность», к которой на самом деле был склонен («производственная феерия» глебовского «Роста»). А уж сказке Олеши она и вовсе не противопоказана. В «Заговоре чувств», да и в «Списке благодеяний» различимы следы влияния немецких экспрессионистских романов, прочитанных в ранней юности, — очарованию их жутковатой фантастики «довольно трудно было не поддаться»[[255]](#endnote-254). Но фантастика «Трех толстяков» иного происхождения. Ее корни — во впечатлениях детства: от первого знакомства с великими европейскими сказочниками, первых посещений театра (феерия «Дети капитана Гранта») и цирка, который всегда фееричен. Фееричен, конечно, был и «зрелищно-впечатляющий» спектакль Тверского. Своей подлинной сущностью он имел утверждение могущества театра, явленного во всем «синтетическом» богатстве. «Кинофикация», «индустриализация» и прочие «ации» здесь работали во славу театральной стихии. Примечательно, что Тверской, характеризуя эту свою работу, прибегал к терминологии Таирова: «эмоциональная насыщенность действия», «синтетический спектакль». {71} Ученику Мейерхольда в данном случае оказалось ближе таировское понимание театральности: его спектакль состоял в несомненном родстве с «каприччио Камерного театра» «Принцесса Брамбилла». И хотя каприччио Большого драматического порой сбивалось на агитационный лад, «политграмота» не слишком затемняла его истинный смысл (что и было замечено бдительной критикой).

Тверской собирался продолжить завоевание Олеши. В отличие от некоторых ленинградских театроведов, его не смущало то, что в БДТ идут, так сказать, вторым экраном пьесы автора-москвича. Режиссер справедливо полагал, что стоит поступиться местным патриотизмом ради приобщения к лучшим вещам советской драматургии. После «Толстяков» — «детской пьесы для взрослых», как окрестил ее Тверской, — на очереди был «Список благодеяний», с окончанием которого Олешу торопил Мейерхольд (в репертуарном плане БДТ «Список» сперва значился под условным названием «Актриса»). Героиня этой «патетической мелодрамы» актриса Елена Гончарова переживает, подобно Кавалерову, трагедию одиночества, «бездомности» в катастрофически изменившемся мире. Пьеса, которой драматург возвращался «на пути экспрессионизма», создавалась мучительно трудно. Благодатная легкость, с какой были написаны «Три толстяка» — и роман, и инсценировка, — никогда больше не вернется к Олеше.

*Ю. К. Олеша — В. Э. Мейерхольду*. Август 1930 г. Одесса: «Я думаю, что я написал плохую пьесу. Над ней надо работать, а работать у меня нет сил. Если Вы говорите о депрессии Эрдмана, то у меня депрессия, на мой взгляд, не меньшая»[[256]](#endnote-255).

У БДТ имелись свои заботы. Его установка на сценическую публицистику, на монументальный внебытовой спектакль с широким применением «индустриализации» все больше раздражала «потолочников» налитпостовцев, к началу десятилетия почти целиком забравших в свои руки бразды правления литературно-театральным процессом. Настоящий скандал разразился в конце 1930 года после постановки киршоновского «Хлеба». Люце, которому Тверской покровительствовал, был заподозрен чуть ли не в диверсии против ортодоксальной рапповской доктрины, хотя «индустриализация» в спектакле практически отсутствовала. «Беспотолочники» литфронтовцы, в свою очередь, были недовольны неожиданным для БДТ натурализмом «Дела чести» И. Микитенко (реж. Морщихин). И все «пролетарские» группировки выступали против сотрудничества театра с «попутчиками». Это и понятно: после «Заговора чувств», например, критика высказывала надежду, что БДТ {72} навсегда отойдет «от примитивизма “Инг”»[[257]](#endnote-256) («Ингу» Глебова, входившего в группу «Пролетарский театр», театр выпустил непосредственно перед «Заговором чувств»).

Тверской шел на известные уступки, включая в репертуар произведения «рабочих» драматургов, но с «попутчиками» не порывал. Кроме «Списка благодеяний» в плане фигурировала «Патетическая соната» Кулиша. С Булгаковым договорились о постановке «Мольера». Из перечисленного в БДТ появилась только драма Кулиша, вскоре снятая со сцены. После роспуска РАПП в 1932 г. руководитель театра писал о планомерном вытеснении из репертуара тех произведений, авторы которых не могли похвастаться чистотой «социального происхождения». «Список благодеяний», репетиции которого начались в БДТ 18 марта 1931 года (в ГосТИМе — 2 марта), постигла та же участь. Соревнование Тверского с учителем так и не состоялось.

Можно предположить, что в «Списке» Большой драматический продолжил бы опыт освоения «русского экспрессионизма», небезуспешно начатый «Заговором чувств». По крайней мере, к этому толкала пьеса Олеши. Самого же Олешу жизнь неумолимо толкала в ситуацию героя экспрессионистской драмы. На сцене БДТ экспрессионистские мотивы последний раз прозвучали в «Патетической сонате» (декабрь 1931 г.). Наверное, не случайно центральную роль поэта Илько Юги (в пьесе именуемого «Я») Тверской отдал Софронову. Идейно-эстетическую близость драматургии Кулиша и Олеши не преминули отметить современники, увидевшие в Илько родного брата Кавалерова и Гончаровой. «Поэт Юга подает руку актрисе Гончаровой»[[258]](#endnote-257), — писал С. Цимбал. Вишневский высказался категоричней: «Леля Гончарова в студенческих штанах»[[259]](#endnote-258). Не исключено, что именно встреча с Олешей пробудила у Тверского интерес к лирической драме «русского экспрессионизма». Но так или иначе ее короткий театральный век истекал. После премьеры «Патетической сонаты» пресса учинила Большому драматическому допрос с пристрастием, припомнив и Олешу: «В чем заключается ваш творческий метод и какие спектакли делают ваше лицо? “Хлеб” или “Заговор чувств”? “Дело чести” или “Патетическая соната”? <…> Показ героики революции и социалистического строительства или весьма сомнительной актуальности проблемы колебаний интеллигента-одиночки?»[[260]](#endnote-259)

В 1935 году Монахову взгрустнется от разлуки с любимой ролью — «ироническая драма» Олеши уже не шла ни в Ленинграде, ни в Москве. Но тогда же Юзовский напишет ироническую эпитафию: «Миновали времена Ивана Бабичева <…> и актрисы Гончаровой <…> Прощайте, “милые призраки” <…> {73} Хватит. Надоело. Время проходит»[[261]](#endnote-260). В юбилейном сборнике БДТ 1939 года «Заговор чувств» назовут «безнадежно формалистским спектаклем»[[262]](#endnote-261). А имени Тверского в этой книге уже не будет.

# **{****75}** С. И. Мельникова Связь времен («Сэр Джон Фальстаф», 1927. «Король Генрих IV», 1969)

Известно, что БДТ им. Горького не стал театром, лидирующим в советской сценической шекспириане. Театр нетрадиционно трактовал произведения Горького, Грибоедова, Чехова, Л. Толстого, причем каждая из этих сценических версий была заметным вкладом в историю постановок русской классики. Шекспир же был поставлен Г. А. Товстоноговым в БДТ только один раз.

Известно и другое: в 1927 году двухчастная хроника Шекспира «Генрих IV» была поставлена на сцене этого театра под названием «Сэр Джон Фальстаф». Спектакль прошел всего 11 раз[[263]](#endnote-262), вызвав откровенно отрицательные отзывы прессы, отличавшиеся редким для того времени единодушием. Гораздо более благополучной была судьба постановки 1969 года. При всей несхожести биографий этих спектаклей связь между ними существует. Найти ее поможет анализ обеих постановок, который никогда не проводился в рамках одной статьи.

Почему именно «Генрих IV» привлекал внимание театра? Эта хроника (в отличие, например, от «Ричарда III») имеет скудную сценическую историю. Понятно желание постановщиков освоить незаигранный драматургический материал. Об этом говорил Г. Товстоногов: «… нам хотелось выбрать произведение, не отягощенное театральными штампами, свободное от привычных, традиционных форм исполнения на театральных подмостках. “Король Генрих IV” отвечал этим требованиям. Меня давно привлекала эта хроника и своим огромным содержанием, исполненным глубокого смысла. Парадоксальность дружбы Фальстафа с будущим Генрихом V, острое, пронзительное торжество духа Ренессанса в атмосфере средневековой борьбы за власть, темного честолюбия и мелких распрей, приводящих к бойне, — круг этих мыслей меня давно тревожил и требовал сценической реализации»[[264]](#endnote-263).

В то же время середина 1920‑х и конец 1960‑х годов ознаменованы очевидным подъемом драматического театра в области сценического переосмысления классики. Именно классика становилась негласным лидером театрального процесса, {76} с ней связаны наиболее заметные и весомые сценические открытия.

В том же духе размышляли и создатели сценического текста 1927 года Н. Никитин и А. Пиотровский: «… Никакой реставрации, никакого ухода в прошлое»[[265]](#endnote-264). Продолжая линию парадоксального переосмысления классики, они мечтали об очень современном шекспировском спектакле — о постановке, наполненной актуальными проблемами, воплощенными современными средствами. «Никакого ухода в прошлое» — речь должна идти только на языке сегодняшнего дня.

Товстоногов через сорок лет откажется от другого: «Шекспир без стилизации»[[266]](#endnote-265), — скажет он. Н. Никитин и А. Пиотровский сознательно уходили от воплощения на сцене шекспировской пьесы, принадлежавшей конкретной исторической эпохе, ибо их интересовал не историзм, а созвучие «Генриха IV» дню настоящему. «Подальше от истории», — как бы говорили они. Товстоногов же провозгласил: «Подальше от еще живых на театре сценических традиций» Он настаивал на разрыве с известными ему канонами постановок шекспировских хроник. Причины тому были достаточно убедительные: надо, считал он, «уничтожить красивость боя и войны, оторвать Шекспира от Вальтера Скотта. Гений не может любоваться войной ни в одном из ее проявлений»[[267]](#endnote-266).

Итак, отказ от «реставрации» в одном случае и от «стилизации» — в другом. Однако что следует принять за точку отсчета? Постановщики обоих спектаклей станут искать ее в эстетике театра шекспировской эпохи, которая парадоксальным образом сомкнулась с эстетикой двадцатого века. Это получится у них по-разному.

Режиссеры «Сэра Джона Фальстафа» П. Вейсбрем и И. Кролль, а вместе с ними и художник спектакля Н. Акимов считали, что «в оформлении спектакля <…> придерживались приема шекспировского театра на усовершенствованной площадке»[[268]](#endnote-267).

Советская сцена 20‑х годов заметно тяготела к структуре шекспировского театра, отождествляя ее с балаганной, площадной формой театра народного. Анализируя московскую театральную жизнь 1923 – 1924 годов, П. А. Марков назвал Вс. Мейерхольда режиссером, наиболее последовательно воплощавшим эту тенденцию. «Не из Шекспирова ли театра возникло демонстрированное Мейерхольдом соединение резкой трагедийности и откровенной клоунады? Или мнимый натурализм исполнения, позволявший английским комедиантам показывать отрубленную голову, а Мейерхольду — клюквенным соком изображать пролом головы у одного из героев мелодраматического {77} “Озера Люль”? Или драматургическая композиция, рассматривающая драму как ряд быстро сменяющих друг друга противоположных по построению ударных и сильных эпизодов? Или упорное нагромождение событий, явлений, действий, придающее окраску глубины и захвата жизни широтой и многочисленностью изображаемых эпизодов, а не только глубоким анализом каждого по отдельности? <…> Или резкий субъективизм, в освещении которого показаны отдельные персонажи — то резко карикатурные, то преувеличенно уродливые?»[[269]](#endnote-268) Названные Марковым приемы ко времени выпуска «Сэра Джона Фальстафа» стали явлением, устоявшимся в эстетике 20‑х годов.

Художник спектакля 1927 года Н. Акимов своеобразно трактовал мотив сценического оформления шекспировской эпохи. Изобретательно использовав возможности сцены, он сделал 16 декораций. По бокам площадки поднимались две раковины, освещенные электрическими лампочками. В них располагались два оркестра, которыми управляли два одинаково одетых дирижера. На сцену выезжали вещи, отбрасывая эффектные тени. Деревья двигались, фонари качались, выкатывались бутафорские лошади, которых укрощал не кто иной, как Фальстаф, превращавшийся на время в дрессировщика. Причем все это Акимов привел в непрерывное движение: «Мельница вертится, пушки стреляют, старый король почивает на лестнице, Фальстаф дрессирует цирковых лошадок…»[[270]](#endnote-269), — описывал спектакль С. Дрейден.

В отличие от скромного убранства сцены «Глобуса» «усовершенствование» сценической площадки было явно избыточным: это «… какая-то выставка, громоздкая и беспринципная, разнохарактерных театральных эффектов, найденных за десять лет революции»[[271]](#endnote-270).

Думается, рецензент был не вполне прав. Спустя несколько лет С. С. Мокульский установил более точную по времени и методу генеалогию «Сэра Джона»: «… Он восходит к установкам Маринетти и к опытам “осовременивания классиков” Ю. Анненкова (“Первый винокур”, 1919), ФЭКСов (“Женитьба”, 1921), С. Эйзенштейна (“На всякого мудреца довольно простоты”, 1922) и других…»[[272]](#endnote-271)

Художник с помощью многочисленных сценических находок добивался комического снижения происходящего, снятия шекспировских героев с котурн, выглядевших особенно тяжеловесно в огромной хронике. Акимову хотелось подшутить над ними, поиздеваться, сбить спесь, посмотреть на все, что происходит, глазами смеющегося Фальстафа, глазами народа. Именно поэтому батальные сцены «превращены в цирковой аттракцион», {78} «во время приема рекрутов ни с того ни с сего выкатывается двуколка, на которую садится Фальстаф. Из‑под него раздается выстрел, сверху на сцену летит воронье чучело. Подымается суета…»[[273]](#endnote-272) — описывал спектакль А. Слонимский.

На миссис Квикли (это видно по сохранившимся фотографиям) — громадный, до пола, передник, из-под которого торчат полосатые чулки и клоунские тапки с длинными носами; на Фальстафе — невероятных размеров ботфорты; на сцене — знамена с ярко нарисованными на них крокодилами, змеями, драконами. Возникает естественная мысль: художник не скрывает иронии по отношению к персонажам, к их игрушечной, с его точки зрения, войне, к несерьезным распрям. Этот взгляд на Шекспира достигнет апогея в скандально знаменитом спектакле Акимова «Гамлет», поставленном в Театре им. Евг. Вахтангова в 1932 году.

Совсем по-другому оформил сцену в 1969 году Г. Товстоногов (он выступил в качестве постановщика и художника спектакля, эскизы костюмов принадлежали Э. Кочергину). Товстоногов тоже искал сценическое решение хроники в театре шекспировских времен, понимая его как «балаганный театр эпохи Шекспира»[[274]](#endnote-273).

Действие разворачивалось на резко выдвинутом в зал дощатом помосте. «Над сценической площадкой, — писал Товстоногов, — будет натянут экран из кожи. На нем будут указываться общие места действия (город, страна). Обозначение локального места действия (зал в королевском дворце, трактир и т. д.) будет выносить стражник»[[275]](#endnote-274). Таким образом, сцена оформлялась «под передвижной средневековый театр с его ветхим занавесом, истрепанным дождями и ветром»[[276]](#endnote-275).

В обоих случаях постановщики исходили из идеи «театра в театре», создавая дистанцию между событиями хроники и тем временем, которое вновь этой хроникой заинтересовалось. Однако если Акимов предложил систему выразительных средств, свойственную театру 20‑х годов («насмешливые» костюмы, гримы и парики, а также прочие атрибуты постановки, отражающие ироничный взгляд ее создателей), то Товстоногов основывался на тех открытиях, которые были сделаны в современном театре Б. Брехтом и П. Бруком.

Спектакль П. Брука «Король Лир» (эта постановка была показана на гастролях в СССР Королевским Шекспировским театром в 1964 году) оказал несомненное влияние на советскую сценическую шекспириану. Брук предложил систему выразительных средств, взятую впоследствии на вооружение мировым искусством сцены (обнаженная сценическая площадка, натуральные фактуры, используемые при создании декораций {79} и костюмов, — дерево, металл, кожа, холст и т. д.). Учитывая подходы Брехта и Брука, Товстоногов был намерен «привнести» в них «русскую актерскую традицию»[[277]](#endnote-276). Режиссер, оставался верен своим принципам, прочно связанным со школой К. С. Станиславского.

Товстоногов активно использовал естественные фактуры в вещественном оформлении спектакля: грубые массивные трактирные табуретки и столы были сделаны из дерева, костюмы — из замши, кожи, отделаны чеканкой по металлу. Сторонники и противники короля — в одинаковых одеяниях: ужас кровавой бойни, порожденной честолюбием сильных мира сего, олицетворялся толпой одинаковых воинов, которым было безразлично, с кем и против кого драться. Строгий аскетизм сценической площадки, лишь изредка нарушаемый вспышками света или яркой деталью, сам по себе рождал атмосферу тревоги.

Скупость, лапидарность оформления «Короля Генриха IV» контрастирует при сравнении с избыточной, самодостаточной, чрезмерной — и с точки зрения содержательной, и с точки зрения вкуса — сценографией «Сэра Джона Фальстафа». Бурный всплеск фантазии Акимова, не ограниченный режиссерской волей, неминуемо отразился на цельности постановки и обернулся бедой для спектакля 1927 года. Правда, многие рецензенты в запале сочли сделанное Акимовым всего лишь трюкачеством. Один К. Тверской, определяя ценность спектакля, отметил «вынесение на советскую сцену хорошо известных за границей (Германия), но совершенно новых у нас приемов разрешения планшета сцены с выдвижением заранее установленных декоративных частей, успешно заменяющих вращающуюся сцену»[[278]](#endnote-277). Но и он, как видим, оценил новаторство Акимова исключительно с технологической точки зрения.

Создатели обоих спектаклей сознательно сближали английского драматурга с современным зрителем. П. Вейсбрем и И. Кролль, насытившие текст «отсебятинами», делали это вполне откровенно. Конечно, тут имело место не просто «хулиганство», как казалось некоторым рецензентам. Во-первых, существовала традиция «Принцессы Турандот» в постановке Евг. Вахтангова, где этих самых «отсебятин» было великое множество. А во-вторых, достаточно прочесть записки Акимова «О постановке “Гамлета” в Театре им. Вахтангова», написанные им в 1935 году, чтобы убедиться, насколько глубоко изучил режиссер структуру театра эпохи Шекспира. Он считал, что актеры «Глобуса» могли произвольно менять текст — это «работало» на спектакль. Акимов мыслил следующим образом: «Следует ли придерживаться формального отношения к классику: это написано и это надо ставить, без учета того, что злободневно {80} и утеряло смысл, что непереводимо и т. д.? Или надо подойти к автору более культурно: понять его замысел, понять, что он хотел сказать, какими средствами он этого достигал, какие средства остались и на наш день актуальными, какие из них надо сохранить и какие из них выветрились и нуждаются в том, чтобы их заменили другими? Каждый раз, когда мы будем соприкасаться с классикой, особенно с отдаленной классикой, эти вопросы всегда будут вставать. Либо идти путем реконструкции: классик сам написал, пусть сам и отвечает, либо вникать в существо дела и давать творческое истолкование его произведения всеми доступными театру средствами. Этот последний путь кажется мне наиболее правильным»[[279]](#endnote-278).

Другое дело, что «отсебятины» «Сэра Джона» не всегда были остроумны: порой нарочито социологизированы, сдобрены плебейской грубостью. «… Все эти “холеры в живот” производят убогое впечатление»[[280]](#endnote-279), — замечал С. Дрейден. Контраст между вставными репликами и шекспировским текстом был слишком очевиден.

По-своему решил задачу «прорыва» к современному зрителю Товстоногов: опираясь на брехтовскую эстетику, он в самом начале спектакля выводил вездесущую Молву (по Шекспиру, это актер в одежде, сплошь разрисованной языками). «Зачиная спектакль, просунутся в прорези этой балаганной тряпки патлатые головы олицетворяющих “молву” театральных зазывал, — писала Н. Рабинянц. — Наперебой с наглой издевкой прокричат они слова язвительного комментария к предстоящему зрелищу…»[[281]](#endnote-280)

Весьма интересен ответ на вопрос, как поступили создатели обоих спектаклей с текстом шекспировской хроники, ибо без сокращений театр XX века ее не играл вовсе: если бы текст шел без купюр, спектакль по «Генриху IV» шел бы всю ночь напролет. Н. Никитин и А. Пиотровский, несмотря на грозные намерения «… совершенно откровенно, неприкрыто, непочтительно отнестись к шекспировскому тексту»[[282]](#endnote-281), обошлись с ним достаточно бережно, сохранив «подводное течение событий»[[283]](#endnote-282). Основная работа с текстом свелась к тому, что практически все реплики, обнаруживающие положительные свойства принца Гарри, были переданы Фальстафу.

Главным героем спектакля стал Фальстаф. Не случайно спектакль назван его именем. С чем была связана такая переакцентировка?

Надо сказать, что основания для подобного прочтения, разумеется, есть. По авторитетному мнению Л. Е. Пинского, «второстепенная фигура Джона Олдкасла из анонимной пьесы, распутного собутыльника наследного принца, разрослась в значительнейшей {81} из хроник Шекспира в грандиозный образ, оттеснивший в силу художественной логики на второй план не только самого принца, но и весь основной сюжет…»[[284]](#endnote-283) При этом концепция постановщиков «Сэра Джона» парадоксально сопрягалась с вульгарно-социологическими установками, распространенными в то время во всех сферах духовной жизни. Герои шекспировской хроники рассматривались создателями спектакля в привычной для эпохи социологической схеме. «Власть имущие» представали откровенно пародийными персонажами, которым противостоял истинно народный герой, наделенный здравым смыслом и несущий в себе заряд бодрости, силы. Им и стал Фальстаф. Многомерность шекспировского образа была заменена яркой картонкой с надписью «народный герой».

Роль Фальстафа сыграл артист А. Лаврентьев. Мнения критиков по его поводу разошлись: одни безоговорочно приняли исполнение актера, другие — отвергли. Но ясно одно: это была самая живая и полнокровная роль во многонаселенном, но, к сожалению, актерски безликом спектакле. «Пока Лаврентьев находился на сцене, — вспоминал В. Рафалович, — действие развивалось ярко и убедительно, как только он уходил — интерес к пьесе у зрителей пропадал»[[285]](#endnote-284). Лаврентьев, «интересный Фальстаф, преодолевающий мудрствования постановщиков»[[286]](#endnote-285), жил в спектакле, по-видимому, особой жизнью. Актер лепил яркий образ неугомонного, смешливого, любящего жизнь человека. Его человеческое обаяние привлекало зрителей, а, кроме того, не следует забывать, что львиная доля текста принадлежала в этой постановке именно Фальстафу.

Зато образу принца Гарри повезло гораздо меньше. Поскольку эта роль претерпела значительную «чистку», Гарри — Л. Кровицкий казался «совершеннейшим кретином со всеми признаками вырождения»[[287]](#endnote-286), его превратили в «дурачка»[[288]](#endnote-287). И хотя критики сами делали крен в область вульгарной социологии, пытаясь выяснить, кто же у Шекспира положительный герой, а кто — отрицательный, они единогласно заявили о том, что представлять Фальстафа народным героем, а принца Гарри идиотом — нельзя.

Буффонная природа спектакля сказалась и на образах шекспировских рыцарей. Многие рецензенты недоуменно разводили руками: что происходит на сцене? Хотспер, Дуглас и прочие рыцари «делают “героические” жесты, говорят деревянным голосом и плохо справляются с боевым снаряжением»[[289]](#endnote-288). А. Слонимский констатировал: «Спектакль все время колеблется между пародией и серьезной “исторической” драмой “доброго старого времени”»[[290]](#endnote-289), ибо задуманный пародийный ход не был осуществлен до конца.

{82} Завывания актеров, закованных в тяжелые доспехи, воспринимались мучительно всерьез. Этому способствовал и старый перевод З. Венгеровой и Н. Минского — он-то как раз и нуждался в том, чтобы театр «потревожил» устаревшие обороты и стилистически тяжеловесные формы, затруднявшие зрительское восприятие — артисты с усилием произносили «неповоротливый» текст.

Позднее С. С. Мокульский все же разгадал замысел постановщиков: «На самом деле многие трюки “Фальстафа” коренятся в попытке пародийной трактовки рыцарской стороны пьесы с целью ее дискредитации»[[291]](#endnote-290). Но в том-то и дело, что шекспировская пьеса сопротивлялась такому решению. Страсти в «Генрихе IV» были подлинными…

Неуспех этой постановки определялся и тем, что во второй половине 1920‑х годов БДТ не знал единой режиссерской воли, способной вести за собой коллектив. В постановках БДТ того времени по-прежнему царила эклектика, все так же был очевиден примат художника над режиссером, актер нередко отодвигался на второй, если не на задний план. «Сэр Джон Фальстаф» самым драматическим образом заставлял вспомнить басню Крылова о лебеде, раке и щуке. Привести к общему знаменателю компоненты спектакля не удалось. С этой точки зрения акимовский «Гамлет» 1932 года предстанет хотя и спорным, но куда более цельным спектаклем.

Очевидно, что постановщики «Сэра Джона Фальстафа» хотели выстроить спектакль по популярному в то время принципу монтажа аттракционов. Беда, однако, заключалась в том, что монтаж не получился, обернувшись цепочкой отдельных механически скрепленных эпизодов, построенных порой весьма изобретательно. Комическое не пересекалось, не сопрягалось здесь с трагическим, а ведь только этот контрапункт способен адекватно передать на сцене глубину смысла многомерной хроники Шекспира.

Марков в статье 1928 года писал: «Конечно, былой эксцентризм и намеренное цирковое неправдоподобие — попытки последних лет — более ничего не скажут зрителю»[[292]](#endnote-291). Приближалась эпоха 1930‑х годов — с иной эстетикой, вкусами и пристрастиями. Близился совсем иной сценический Шекспир — он прочно войдет в историю советского театра.

Но скромный опыт БДТ не прошел даром. И отмеченное толкование Фальстафа как «народного героя», и тенденция к «очеловечиванию», осовремениванию шекспировских героев найдут свое продолжение.

Для Товстоногова обращение к Шекспиру было первым в его творчестве, если не считать спектакля «Много шума из ничего», {83} поставленного в Грузинском театральном институте (1940). Шекспировская постановка появилась между «Мещанами» Горького (1967) и гоголевским «Ревизором» (1972). «Классических героев Товстоногов оценивает заново, не считаясь с предшествующими толкованиями, — писал Б. И. Зингерман, — он рассматривает их проницательным взглядом современного человека, не допуская на их счет никаких иллюзий и обольщений. И вместе с тем в сухом, прозаическом мире он стремится обнаружить мощные истинно трагические мотивы, большие чувства, способные потрясти и перевернуть человеческую душу»[[293]](#endnote-292).

Основной темой постановки стала тема Человека в мире Истории, Человека и Времени. Недаром именно в «Генрихе IV» звучат мудрые шекспировские слова: «Так хочет время, мы его рабы», обозначившие подспудную связь между поступками людей и ходом исторического развития.

Война между феодалами была представлена в спектакле 1927 года как театральная потеха. Товстоногов тоже снимал флер с привычного сценического «романтизма», но иными средствами и не ради пародийной игры. В смертельном поединке сплетались на сцене тела воинов, слышалось их хриплое дыхание. Драки здесь — сшибки человеческих характеров, самолюбий, осуществляемые на пределе человеческих возможностей. В этом смысле Товстоногов отразил современное для 60‑х годов понимание Шекспира — «Шекспира без слез»[[294]](#endnote-293).

Отличительная черта концепции Товстоногова состояла и в том, что в ней не отсекались смежные темы внутри глобальной проблемы «герой — мир — время», а наращивались, собирались воедино. Согласно логике режиссера, каждый герой имел ярко очерченную судьбу, обладал своей предысторией, биографией. Эпическое восприятие Товстоноговым событий хроники, «романность» его сценического мышления воплощались в столкновении отчетливо выраженных судеб и характеров. Одной из наиболее мощных фигур спектакля был граф Вустер — Е. Копелян, понимающий, что попал в неукротимый поток событий, который остановить уже невозможно. Не менее ярок был Гарри Перси в исполнении В. Стржельчика. Он упрямо шел к цели вопреки обстоятельствам, бросая вызов и королю, и собственной судьбе. Наряду с темой всепоглощающего властолюбия в спектакль равноправно входила тема одиночества героя — короля, властителя, человека. Одинокими, пусть в разной мере, чувствовали себя почти все персонажи постановки. Рельефнее всего проступало одиночество в образе Генриха IV в исполнении С. Юрского.

{84} Шекспир недаром умертвил своего героя в момент апогея борьбы за власть — тогда, когда Генрих IV узнал о поражении заговорщиков. Трагическое несовпадение духовных и физических возможностей короля убеждало зрителей в существовании исторической неизбежности, сметавшей на своем пути все слабое и негодное. Сам Генрих IV был не в силах понять этого, он по-прежнему ощущает себя центром земли, целым королевством: «Ему кажется: он болеет — больно всем, он умрет — умрет страна… Ему кажется, что королевство — это его собственное тело»[[295]](#endnote-294), — писал о своем герое С. Юрский. Смерть короля омрачена непониманием и холодностью его сына — принца Гарри. «Диалог отца и сына идет в несовпадающих тональностях. Генрих один. Он тянется к сыну, обнимает его. Но чувствует, что один уже навсегда. Пластика по контрасту с предыдущими картинами конкретна и проста: она вся подчинена болезни, борьбе с нею. Руки пытаются содрать пелену с ослепших глаз. Ноги мечутся на широкой кровати, и только боль неизменна и растет»[[296]](#endnote-295).

Как и в спектакле 1927 года, Гарри и Фальстаф были разведены постановщиком, но по иному принципу. Товстоногов снимал шекспировскую проблему «идеального» монарха, выдвигая на первый план другую мысль: режиссер судил будущего Генриха V, не прощая ему предательства. Гарри — О. Борисов с самого начала спектакля был готов к перерождению в будущего короля. В первом разговоре с Фальстафом принц незаметно обнаруживал в себе монарха — его невинные, на первый взгляд, шутки с Фальстафом звучали зловещим предостережением. Дружба с «жирным рыцарем» не была для принца бескорыстной: Гарри охотно проводил время среди простого люда, набираясь житейской мудрости, чтобы в урочный час встать у кормила власти. Поэтому предфинальная сцена, в которой коронованный Гарри не узнавал Фальстафа, была предрешена характером, созданным О. Борисовым.

«Драматична не только и не столько неожиданность совершающегося в человеке психологического слома — в не меньшей степени драматична и его неизбежность»[[297]](#endnote-296), — замечал С. Цимбал. На поверку Гарри оказывался еще более низким человеком, нежели прочие властолюбцы «Генриха IV». О. Борисов снимал тему трагедии власти: его герой совершал предательство, не испытывая угрызений совести. Он сознательно выбирал свой путь и сметал с него всех неугодных. В частности и Фальстафа…

Образ Фальстафа в исполнении Е. Лебедева приобрел необычные черты вопреки толкованию, согласно которому Фальстаф — «бог плоти и дух веселья, мудрец и гаер, свободолюбец {85} и распутник, придворный и люмпен-пролетарий, дерзкий авантюрист и осмеянный герой фарса», — «жирный рыцарь»[[298]](#endnote-297). Шутовство Фальстафа в исполнении Е. Лебедева сродни безумию принца Гамлета, это «маска, дающая возможность говорить правду и оставаться в глубине души самим собой»[[299]](#endnote-298). Трезвость в видении мира у Фальстафа — Е. Лебедева очевидна, однако так же заметно его нежелание подчиняться несправедливым законам жизни. «Невеселым философом»[[300]](#endnote-299) назвала его Н. Рабинянц. Рецензенты спорили по поводу отсутствия в Фальстафе — Лебедеве традиционной ренессансной сочности. Ю. Рыбаков оправдывал подобную трактовку тем, что воплощение «фальстафовского жизнелюбия» неизбежно выдвинуло бы образ на первый план и затмило главную тему «Генриха IV», повторив ошибки спектакля 1927 года.

Думается, дело не только в этом. Товстоногов и Лебедев поставили под сомнение саму идею безоглядного оптимизма, не сдобренного горечью мудрости. Фальстаф в этом спектакле тоже становился героем — своеобразной альтернативой миру бессмысленной кровавой бойни, более того — героем-философом. Хохотун и насмешник А. Лаврентьева и печальный умница Е. Лебедева по-разному «деромантизировали» Шекспира.

Спектакли 1927 и 1969 годов существенно различались и во взгляде на историю. В «Сэре Джоне Фальстафе» единственным ее двигателем оказывался Фальстаф. В вариант текста «Короля Генриха IV», созданный актером и поэтом В. Рецептером, вошли сцены, которых не могло быть в редакции 1927 года: это «необязательные» для сюжета сцены Шеллоу с Сайленсом. Миру феодалов, вдрызг осмеянному в «Сэре Джоне Фальстафе», издевка над выжившими из ума стариками ничего не прибавила бы. В «Короле Генрихе IV» судьи Шеллоу — Б. Рыжухин и Сайленс — Н. Трофимов жили в атмосфере, являвшей «безмятежный мир склероза и маразма»[[301]](#endnote-300). Каждая минута бранной жизни героев «Генриха IV» была равна году мирной жизни судей. Они заняты прозаичным делом: перебирают пряжу, чихают от пыли и беседуют друг с другом. Эпизод контрастно оттенял корыстолюбивую кровожадность воюющих, которые в итоге будут уравнены смертью с выжившими из ума стариками…

Итак, хроника Шекспира в обоих случаях была нужна театру. Создатели постановок пытались «очеловечить», приблизить к современному зрителю героев «Генриха IV». Оба спектакля объединяет подход к шекспировской пьесе, поиски эстетической точки отсчета, обращение к структуре театра эпохи Шекспира, выдвижение образа Фальстафа и трактовка его как альтернативы миру неправедных войн и борьбы самолюбий. {86} Конечно, спектакли по-разному прозвучали во времени. Их разводит и методология постановщиков, и те выразительные средства, которые были использованы, и тональность спектаклей: балаганное веселье «Сэра Джона Фальстафа» нимало не напоминало тяжелую, мрачную, давящую атмосферу «Короля Генриха IV».

Неуспех «Сэра Джона Фальстафа» обусловлен прежде всего отсутствием единой режиссерской воли. Товстоногов, заключая художественную плоть зрелища в рамки жесткой концепции, опирался, как всегда, на индивидуальность артиста, и, может быть, потому его спектакль сохранил свойственную Шекспиру масштабность и многомерность человеческих судеб, мощную стихию людских страстей.

# **{****88}** И. Р. Скляревская Два театра Эрвина Аксера (Э. Аксер в БДТ)

Польский режиссер Эрвин Аксер сотрудничал с БДТ три раза. Впервые его пригласили для постановки «Карьеры Артуро Уи». Это был 1962 год, время, когда советский театр начинал открывать для себя Брехта, а советский зритель с нетерпением ждал появления его пьес на сцене. Брехта у нас почитали и раньше, но до рубежа 50 – 60‑х годов ставить не решались, не зная, как подступиться к непривычной, «антистаниславской» форме его театра. Г. А. Товстоногов один из первых счел необходимым включить Брехта в репертуар своего театра, однако этот драматург не был близок ему как режиссеру, и он предоставил свою труппу в распоряжение постановщика понравившегося ему брехтовского спектакля Варшавского театра «Вспулчесны».

Выбор такого режиссера, как Э. Аксер, был достаточно закономерным, ибо руководителю БДТ во многом близки эстетические принципы, лежащие в основе его творчества. Товстоногову, который даже в периоды наибольшей поляризации театральных идей стремился к синтезу и никогда не отстаивал один художественный метод, отвергая другой, импонировала режиссерская универсальность Аксера, для которого любая методологическая категоричность неприемлема изначально. Аксер — очень тонкий и гибкий художник. Он свободно изменяет свою манеру и режиссерский метод, исходя из поэтики драматурга. И условный театр, и театр психологический в равной мере доступны ему. Один из его спектаклей так и называется — «Два театра», и там он сталкивает их впрямую. Но ни одна методология не приобретает у него декларативной резкости. «Карьера Артуро Уи» была поставлена в приемах условной режиссуры не потому, что Аксер считал их более прогрессивными, а потому, что этого требовала драматургия. «Иначе, чем методом Брехта-режиссера, нельзя поставить Брехта-драматурга»[[302]](#endnote-301), — сказал он труппе.

Ленинградская постановка «Карьеры Артуро Уи» опиралась на варшавский оригинал, но не была его точной копией, прежде всего потому, что Аксер в обоих случаях ориентировался на актеров. Но здесь возникала значительная трудность, ибо речь шла об актерах не только другой индивидуальности, но и другой школы, других традиций, порой другого театрального мировоззрения. {89} Многие требования Аксера, касающиеся как брехтовского театра в целом, так и стиля спектакля, были просто не поняты актерами. Аксер, например, говорил, что «Карьеру» надо играть «кабаретно», но, как рассказывает М. Рехельс, никто не понял даже этого слова. (Сам же Рехельс пытается — в своих записках 1964 года — объяснить понятие «кабаре», отталкиваясь от знакомого «капустника»)[[303]](#endnote-302).

Но особенно существенными оказались различия театральных принципов. Многие критики цитируют слова Аксера, обращенные к труппе: «С вашим представлением о реализме Брехта сыграть нельзя»[[304]](#endnote-303). Однако в «Карьере» эта проблема разрешилась удачным компромиссом, который привел к достаточно органичному синтезу, о чем свидетельствует критика. Товстоноговские актеры внесли в спектакль польского режиссера очень много своего, национального, видоизменив некоторые аспекты замысла и приблизив его к нашему восприятию. По мнению рецензента, Аксер «потому только и мог свежо повторить свою постановку в Ленинграде, что — как он сам об этом пишет — использовал инициативу русских актеров»[[305]](#endnote-304).

С. Юрский, игравший Дживолу, легко воспринял требования Аксера и условия брехтовского театра и создал образ-маску некоего «ортопедического» человека, зловещего и неестественного. Пластическое решение роли, построенное на «напряженных позициях шеи» и подбородка, изломанности и вывернутости поз, а также острые детали — такие, как черные перчатки, придающие рукам «протезный, неживой вид»[[306]](#endnote-305), — все это придумано актером, но точно ложится на общий аксеровский замысел. Работа с Юрским, по свидетельству М. Рехельса, заключалась лишь в отборе, уточнении и оттачивании предложенного актером[[307]](#endnote-306). Однако «Карьера Артуро Уи» — Рехельс назвал ее монопьесой — такова, что смысл и форму ее определяет фигура главного героя. А исполнитель роли Артуро, Евгений Лебедев, не мог и не хотел изменять принципам психологического театра. Играя Брехта, он все-таки искал характер героя, мотивацию действий, психологическую достоверность, и его решение носило явный отпечаток русской школы. Как же выглядела «Карьера» на ленинградской сцене?

Фашизм признавал и утверждал лишь пафос, грандиозность, помпезность, а Брехт создал памфлет, беспощадный к любому пафосу. Его пьеса, пародирующая историю прихода к власти фашистов в Германии, выставляет на осмеяние фашистский миф, издевательски снижая его, оскверняя насмешкой его патетику. Вслед за Брехтом Аксер отстраняет фашистские реалии: он поставил спектакль стремительный, грохочущий, с лязгом железа, воем искаженной музыки Вагнера, криками, {90} шумами. В пространстве обитой железом сцены двигались неживые персонажи, отталкивающие и устрашающие в своей гротескной характерности. В варшавском спектакле самым неживым, но не столько страшным, сколько ничтожным и серым, был именно Артуро Уи, не «игрок», а «пешка в игре»[[308]](#endnote-307). По Аксеру, Артуро лишен всяких человеческих черт. У Лебедева же он оказывался в избытке наделенным самыми отвратительными человеческими чертами. И если у Тадеуша Ломницкого в театре «Вспулчесны» взаимоотношения с ролью были таковы, что он мог вызвать ассоциации с хирургом, который «вскрывает политический труп»[[309]](#endnote-308), то Лебедев, по словам Н. Рабинянц, «обнажив мещанское происхождение диктаторства, проникнув к самым глубинам социальной психологии образа <…> перевоплотился в своего Уи»[[310]](#endnote-309). Актер, таким образом, отходил от требования Аксера «отнестись к Уи как к своему злейшему врагу, над которым вы каждый день издеваетесь»[[311]](#endnote-310), дополнял образ «внутренними психологическими мотивировками»[[312]](#endnote-311) и поверял брехтовский театр привычной системой Станиславского, соединяя масочный гротеск с искусством театра переживания таким образом, что само переживание становилось гротескным. Но смысл этого поворота еще и в том, что лебедевская трактовка, видимо, была русской не только по методу, но и по существу, она опиралась на русский художественный опыт. Основное брехтовское (и аксеровское[[313]](#endnote-312)) положение о том, что на мировое господство претендовал человек абсолютно ничтожный, было прочитано Лебедевым через знакомый русский образ ущемленного маленького человека, фанатично пытающегося компенсировать чувство собственной неполноценности остервенелым самоутверждением. Думается, что эта «русификация» была непреднамеренной: роль была скорее ориентирована на отсылки к чаплинскому «Диктатору» — вплоть до прямых намеков (характерная чаплинская походка). Но, тем не менее, связь эта была явной, и наряду с повторяющимся в критике именем Чарли, там постоянно возникает имя Смердякова[[314]](#endnote-313) и упоминается даже Акакий Акакиевич[[315]](#endnote-314); Н. А. Рабинянц пишет о «горьковском образе “взбесившегося мещанина”»[[316]](#endnote-315), а Б. Зингерман утверждает: «Бертольта Брехта Лебедев постигает через Достоевского»[[317]](#endnote-316). Эта тенденция сыграла свою роль: пропущенный через русскую классику, персонаж незнакомого и еще чуждого русскому актеру и русскому зрителю Брехта становился понятным и близким.

«Карьера Артуро Уи» была горячо встречена публикой и горячо поддержана специалистами. Прошло немало лет, прежде чем спектакль начали осмыслять критически. Потребовался десятилетний и зрительский и исторический опыт чтобы {91} К. Рудницкий убежденно заговорил о преимуществах варшавского спектакля, более сдержанного и менее яркого, и о незрелости ленинградского варианта. «… Аксер, — писал он в 1974 году, — чересчур старательно втолковывал русским зрителям Брехта. Очевидно, такая необходимость существовала. Очевидно, помесь привычной комедийности с непривычной прямолинейностью политического театра тогда, на том этапе наших взаимоотношений с Брехтом была нужна. Брехт от этого не выигрывал»[[318]](#endnote-317). По-видимому, критик прав, и его сравнение двух постановок убедительно показывает, что спектакль в БДТ был несколько более грубым, резким и прямолинейным. Но в одном Рудницкий все-таки, пожалуй, ошибается. Скорее всего исходила эта прямолинейность не от Аксера.

По общему мнению, режиссура Аксера очень деликатна и не в его привычках втолковывать что-либо как зрителям, так и актерам. Сам он в одном из интервью говорил, что не любит «категорические, навязчивые программы»[[319]](#endnote-318). «Его режиссура, — пишет Б. Зингерман, — очень четкая, но не навязчивая и не деспотичная. Актерам предписан рисунок мизансцен, ритм действия, общий стиль исполнения, но при этом их воля не насилуется, они не чувствуют над собой чрезмерной опеки»[[320]](#endnote-319). Польский же критик замечает: «… о спектаклях Аксера принято говорить, что в них вообще не чувствуется режиссер»[[321]](#endnote-320). Зато если мы вспомним, как непривычен был брехтовский театр для наших актеров, как старались они овладеть незнакомой поэтикой и как мало было у них для этого времени, картина станет яснее. Большинство актеров, «поняв умом природу эффекта отчуждения»[[322]](#endnote-321), еще не восприняли ее органично и смотрели на Брехта со стороны, с позиции театра переживания. Поэтому все особенности театра Брехта были для них очевидно выпуклыми и рельефными, и они невольно выделяли и заостряли все «брехтовское» в спектакле. Так бывает, когда люди говорят на иностранном языке; они то переходят на привычные интонации, то старательно имитируют «акцент». То, что жесткую форму спектаклю навязали сами актеры, подтверждает С. Юрский, вспоминая работу над «Карьерой Артуро Уи». Новизна театральных принципов бросалась в глаза и громогласно заявляла о себе. И это было принято, потому что этого ждали.

Иначе обстояло дело с двумя другими спектаклями. «Два театра» Е. Шанявского (1969) прошли настолько незаметно и так быстро исчезли с афиш, что многие ленинградцы вообще не помнят о существовании такого названия в репертуаре. И хотя Ю. Головашенко и назвал его спектаклем, «о котором спорят»[[323]](#endnote-322), критика в основном предпочла отмолчаться, будучи, видимо, в некотором недоумении — из трех рецензий две написаны {92} Н. Башинджагян, которая специально занимается проблемами польского театра. «Наш городок» (1979) тоже не завоевал широкой популярности и тоже забыт зрителями. Критика одобряла обращение БДТ к Уайлдеру, но постановку Аксера неизменно поверяла критериями понравившегося всем спектакля американского театра «Арена Стейдж», отказывалась понимать ее специфику, принимать предложенную трактовку и сетовала на нерусскую холодность и жесткость. А между тем это были талантливые и неординарные постановки. «Два театра» С. Юрский назвал лучшим спектаклем Аксера.

Главный герой — Директор театра «Малое зеркало», театра, ставящего одноактные камерные пьесы и отстаивающего принципы бытовой достоверности. Действие первого акта происходит в 1938 году, но мало кто чувствует приближение войны. Театр занят своими мирными проблемами. Перед нами раскрываются характеры персонажей, их отношения; Директор беседует с экономкой Лаурой, много лет влюбленной в него, со своей возлюбленной — юной актрисой Лизелоттой, с работниками театра, с авторами-драматургами. Он отказывается от принесенных ему пьес, потому что в них нет жизненного правдоподобия. Он не замечает тревожных пророчеств, звучащих в этих странных пьесах.

Герой отвергал поэтический театр ради бытового, но в самом спектакле не было никакой приземленности: напротив, все в нем было насыщено поэзией. На глубоком черном фоне — стол и два красивых старинных кресла, таинственное освещение сверху, пространство, которое кажется «населенным невидимыми чудесными предметами»[[324]](#endnote-323), — таков кабинет Директора. Необычайно поэтичны и обаятельны образы героев: сам Пан Директор (С. Юрский), с его седыми волосами, смеющимся взглядом и легкой танцующей походкой, элегантный и беспечный, чуть ироничный и чуть восторженный; Лизелотта (Н. Тенякова) — трогательная нежная девушка в огромной шляпе, которая запомнилась всем сидящей в кресле с поджатыми ногами; поэт — Мальчик из дождя (Н. Четвериков) в башмаках и промокшем плаще, со скрученными в трубочку листками в руках…

Второй акт составляли два показанных целиком спектакля «Малого зеркала», дотошно правдивые и скрупулезно психологические, а в третьем акте зритель видел Директора в 1945 году, старого, одинокого и больного. И здесь рядом с ним возникал Другой Директор — директор Театра Снов. Это его антагонист и его двойник: он спорит с ним, но отражает его пластику. В Театре Снов Пан Директор видит тех, кто погиб {93} во время войны (Лизелотта и Мальчик из дождя — среди них), героев собственных спектаклей, чьи проблемы не могли быть разрешены в камерном «Малом зеркале». Он видит сцены из отвергнутых им некогда пьес, смысл которых стал ему ясен только теперь — это дети, идущие в картонных шлемах на штурм вражеской крепости. Сцены снов были решены у Аксера пластическими средствами. Юрский в своей книге рассказывает, как он добивался ощущения невесомости и воздушности, помещая воображаемый «центр тяжести» высоко над головой[[325]](#endnote-324).

Это был спектакль, поражающий своим внешним, а еще более внутренним изяществом, совершенно непривычным состоянием и манерой игры актеров. Появлялся даже не второй план, а какой-то таинственный, почти мистический уровень — уровень человеческого подсознания (при том, что спектакль, по словам Юрского, был поставлен «буквально» по пьесе). Отношения строились на тонких вещах: предчувствиях, догадках, ожиданиях. Возникала почти метерлинковская фактура, метерлинковский фон, метерлинковское настроение, но внешне, в отличие от Метерлинка и символистского театра, все было очень четко, на первом плане шла активная жизнь, реальное действие. Это был спектакль режиссера, воспринявшего дух символистского и импрессионистского искусства (которые в Польше были очень сильны в свое время), но прошедшего через опыт брехтовских постановок. И актеры, прежде всего С. Юрский и Н. Тенякова, демонстрировали утонченную, очень музыкальную, построенную на недоговоренности, но при этом активную, пластически и интонационно четкую игру.

Одна из проблем «Двух театров» — проблема натуралистического и условно-поэтического театра, шире — искусства и действительности. Для советского театра это было вполне актуальным: именно в 60‑е годы в нашей стране возрождается условный театр, ибо выясняется, что психологический, с его требованием «правды», трактует эту «правду» узко, как правду сценического поведения, а не исторического или философского мышления. Условный театр 60 – 70‑х годов тоже стремился именно к правде, но на ином, более высоком уровне, и в этом его смысл и его пафос. За всеми спорами о методе стояла не высказывавшаяся полемика охранителей и правдоискателей. Именно условный театр и был «правдоискателем» 60 – 70‑х годов. В польской же пьесе поворот несколько иной: суть в том, что эстетические проблемы там решаются на фоне войны, на фоне смерти, и показано, что истинные ценности искусства, и не только искусства, сделала очевидными национальная трагедия.

{94} Тема войны в польском искусстве играет особую роль. Нигде больше эта тема не решается с такой трагической безысходностью, и нигде больше лик войны не показан с такой беспощадной жестокостью. Для этого есть свои причины. То ли потому, что Польша в течение пяти лет была оккупирована вся целиком и практически перестала существовать, то ли потому, что именно на территории этой страны были Освенцим и Треблинка, что освобождение от немцев пришло извне, но понятие войны для поляка несет в себе не столько пафос подвига, сколько трагизм террора и апокалиптический ужас. И представления о человеке, прошедшем войну, для поляка связаны не с героическим образом фронтовика, как для нас, а с мученическим образом узника. Сказать о польских художниках, что они постоянно возвращаются к теме войны, было бы не совсем точно: это нельзя назвать возвращениями. Война здесь не отодвинулась вместе с 40‑ми годами в глубь истории, ее подлинные свидетельства вкраплены в жизнь современной Польши и уже четыре десятилетия заставляют поляков постоянно ощущать грозное присутствие прошлого: на главной площади Варшавы вплоть до начала семидесятых стояли обгорелые развалины Королевского замка, а Освенцим сохранен со всеми чудовищными подробностями лагерного быта. Для нас, русских, минувшая война — бессмертная память, для поляков — живой факт. А кроме того — некий исток: она во многом определила мироощущение поляка, от нее он отсчитывает свою жизнь. Это проступает в произведениях польских художников, особенно тех, кто, подобно Аксеру или другому режиссеру, Юзефу Шайне, прошел немецкую каторгу или лагеря. И хотя воина не становится непосредственной темой ленинградских спектаклей Аксера, ни в «Карьере Артуро Уи», ни в «Двух театрах» о ней не забываешь ни на минуту: война — точка отсчета, война — тот критерий, по которому оцениваются события спектакля и которым поверяются все ценности. Это закономерно, ибо война здесь рядом; в «Двух театрах» сопоставляется то, что происходит непосредственно перед войной и непосредственно после нее, а в «Карьере» действие подводит к войне (и кроме того, для польского сознания понятия войны и насильственного внедрения тоталитарного режима неотделимы друг от друга). И, как это ни парадоксально, в основе аксеровской постановки пьесы Уайлдера лежат сходные идеи: все жизненные ценности поверяются смертью.

«Два театра» дают ключ к пониманию этой связи. Выясняется, что даже по своему построению пьесы Шанявского и Уайлдера имеют много общего. Тот же смысл деления на акты: первый — будни, обыденная жизнь, герои существуют в {95} своем узком мирке (будь то театр «Малое зеркало» с его «достоверностью жизненных форм», как у Шанявского, или заштатный американский городок, как у Уайлдера) и не подозревают, что рано или поздно над ними разразится катастрофа; последний же акт — за гранью этой катастрофы (будь то только что прошедшая война, как у Шанявского, или же собственная смерть героя, как у Уайлдера), и именно теперь герои постигают то, что было за пределами их понимания: в «Двух театрах» доигрываются ситуации, казавшиеся исчерпанными, оказывается реальностью то, что раньше казалось беспочвенной фантазией, а в «Нашем городке» самые бесцветные будни обывательской жизни становятся перед лицом смерти непреходящей ценностью.

В 1973 году пьеса Уайлдера была показана в Ленинграде американским театром «Арена Стейдж». Спектакль очаровал своей теплотой, мягкостью и нежной юмористической обрисовкой персонажей и был принят с восторгом, быть может, еще и потому, что от него «повеяло ароматом спектаклей МХАТ довоенных десятилетий»[[326]](#endnote-325). Критика писала о безыскусной поэзии, обнаруженной в жизни самых простых людей, об их близости к природе, об «угловатой юношеской грации» главных героев, о мягкой доброте и уютном домашнем облике Режиссера-Ведущего, о мире старого доброго детства, всплывающем из глубин памяти. Трактовка американцев совпала с представлениями о пьесе и закрепила эти представления, и в 1979 году зритель БДТ приготовился вновь умилиться трогательному городку детства и разделить с героями их бесхитростные радости и заботы. Но ничего этого в спектакле Аксера не было.

Вместо мягкого полумрака, в котором тонули развешенные на черном фоне «старые дедовские часы», «допотопные фотоаппараты», «посудные полки» и «клетки с птицами», как это было у американцев, мы увидели равномерно подсвеченный ярким белым светом задник и пустую, ярко освещенную сцену. Два стола со стульями, расставленные симметрично, — минимум, необходимый для построения мизансцен. Выточенные из некрашеного дерева, лишенные цвета, эти предметы были не «прообразами вещей», как в «Арене Стейдж», а их знаками. Художница Эва Старовейска не просто прислушалась к ремаркам Уайлдера, предполагающим условность декораций и отсутствие реквизита, но довела эту идею до крайности. До крайности была доведена в спектакле и идея действий с воображаемыми предметами, которые обыгрывались с чрезвычайной настойчивостью (что почему-то вызывало у критиков не совсем верное, на наш взгляд, ощущение их механистичности, автоматизма[[327]](#endnote-326)). Бытовыми деталями спектакль был перегружен, но они в результате {96} этой игры неизменно остранялись. Помещенный в вакуум, остранялся быт как таковой, и он отнюдь не становился предметом любования. А когда в эту пустоту попадали люди с подлинностью их одежды и бытовой достоверностью поведения, возникало странное ощущение холода. Люди, которых мы видели на сцене, казались микроскопическими частицами, выхваченными из огромного безжизненного пространства, многократно увеличенными и приближенными настолько, чтобы их можно было разглядеть. Люди эти двигались, занимались своими повседневными делами, не подозревая, что они — лишь крошечные комочки теплой живой плоти, затерянные в бесконечной холодной Вселенной, и что кто-то издалека наблюдает сейчас за их жизнью. Актеры играли в бытовой манере, однако детали были чуть больше заострены, рисунок роли прочерчен чуть ярче, чем обычно, характерные черты поданы чуть более выпукло. Это усиливало впечатление того, что мы рассматриваем героев и их жизнь как бы в лупу. Это была тонкая, наблюдательная и точная карикатура, едва различимая и вовсе не тяготеющая к шаржу; вероятно, именно такой карикатуры добивался Аксер, работая с Юрским над пьесой Шанявского[[328]](#endnote-327). Но в «Нашем городке» эта карикатура не несла в себе теплого режиссерского и актерского отношения к персонажам. Они не были трогательными и нисколько не умиляли. Их проблемы и волнения участия не вызывали и казались вполне ничтожными. Иными словами, Аксер и в этом спектакле сталкивал два театра, чтобы отдать предпочтение условному, но не противопоставлял их, а соединял в некое целое, накладывал друг на друга, остраняя театр бытовой достоверности при помощи условного театра. Дистанцию между зрителем и тем, что происходит на сцене, здесь не пытались преодолеть, а преднамеренно увеличивали. Критика упрекала спектакль в излишней холодности. Особые возражения вызвала трактовка образа Режиссера-Ведущего (Олег Басилашвили). Именно он, по мнению М. Друзиной, и не давал сложиться контакту между зрителем и героями[[329]](#endnote-328). Он совсем не был похож на незабываемого Роберта Проски из театра «Арена Стейдж», «пожилого, мешковатого, с мягкой старой шляпой в руке», просящего к героям «снисхождения»[[330]](#endnote-329). Энергичный, подтянутый, одетый в деловой современный костюм, Ведущий — О. Басилашвили скептически относился к сентиментальному мещанскому мирку провинциальных обывателей начала века и иронии своей не скрывал. По тонкому замечанию М. Друзиной, он смотрел на них «чуть свысока, с точки зрения человека, сделавшего далеко не радужные выводы из исторического опыта XX столетия»[[331]](#endnote-330). И на жизнь Гроверс-Корнерса, где событиями общегородской важности становились {97} ежевечерняя репетиция хора, запой церковного органиста или рождение двойни в польском квартале, мы в аксеровском спектакле смотрели глазами этого отнюдь не сентиментального нашего современника, он был несоизмеримо ближе нам, чем наивные жители крошечного городка, затерявшегося в глубине одного из американских штатов.

Первый акт — «Будни» — разворачивался долго и неторопливо. Он не был скучным, но жизнь, показанная в нем, была невыносимо скучна и однообразна. Герои этого не осознавали, но для зрителя это было очевидным. Тянулись пустые разговоры, читались наставления детям, обсуждались ничтожные проблемы, хозяйки перебирали бобы, встречали молочника, готовили завтраки. И никакой прелести во всем этом не было, Аксер, несомненно, показывал нам не поэзию быта, а быт, поэзии лишенный.

Второй акт — «Любовь и свадьба». Некоторые критики (М. Друзина) отмечали, что здесь исполнители главных ролей Е. Попова и А. Толубеев добились того, что зритель начал всерьез сопереживать их героям. Возможно, на некоторых спектаклях так и происходило, но причиной этого, видимо, было отступление актеров от аксеровской партитуры и возвращение в привычное русло психологической игры. Аксер поставил этот акт так, что объяснение героев в аптеке (исполняющей в Гроверс-Корнерсе и функции кафе) выглядело банальным, их чувства и мечты — заурядными, предсвадебные хлопоты, обстоятельно показанные во всех подробностях, — мещанскими, а само бракосочетание, на которое собрался весь город и которое началось насмешками дразнящих жениха мальчишек, а кончилось картинным поцелуем, становилось почти что пародией. Горожане были рассажены, как зрители в театре, и увлеченно следили за обрядом.

При том, что отношение ни к героям, ни к их жизни не изменилось, во втором акте в спектакле появилось и что-то новое: изменилось само действие, что-то словно напряглось в нем. Участились и стали более свободными перемены мизансцен; Ведущий по ходу дела взял на себя роли нескольких эпизодических персонажей; те несколько предметов, которые заменяли здесь реквизит, стали свободнее убирать и расставлять на сцене. И само пространство стало организовываться иначе, оно постепенно развернулось в глубину: сначала актеры проиграли эпизод, идя от задника к авансцене, затем стулья были расставлены так, что нам открылась перспектива костела: прихожане, смотрящие венчание, сидели к нам спиной, а в глубине прохода мы видели жениха и невесту со священником. И этот подспудный драматизм самого построения мизансцен, исподволь {98} подготовленный и еще не осознанный нами, неожиданно выливался в открытый и недвусмысленный драматизм третьего акта.

Тема третьего акта — смерть.

Умерла Эмили, та, что в первом акте делала уроки, а во втором — выходила замуж.

Что происходит, мы понимаем не сразу: на сцене лишь очередное изменение мизансцены: стулья стоят теперь рядами в левом углу, один из них свободен, на других неподвижно сидят одетые в черное люди, среди которых мы многих узнаем. Это кладбище.

В этой сцене нет ничего мистического: по своей конкретности смерть приравнена к жизни. Но теперь, за этой чертой, исчезло все преходящее, все бытовое. Поэтому карикатуры здесь больше нет и актерская игра проста, строга и предельно лаконична. Стерлись индивидуальные черты, исчезли характерные манеры, даже у самых ярких персонажей: утратилась почти гротескная нелепость миссис Соумс (О. Волкова), органист Саймон Стимсон (В. Иллич) с его трагическим лицом больше не выделяется на фоне всех остальных — такая же неподвижная скорбная маска застыла на лице прежде столь жизнерадостной миссис Джиббс (З. Шарко). На всех лежит одинаковая скорбная печать. И когда на кладбище приходят живые, все такие же, как прежде, мы с изумлением осознаем, что жизнь Гроверс-Корнерса не только все еще продолжается, но и нисколько не изменилась.

При изображении фантастического мира мертвых преувеличенная условность аксеровского спектакля перестает восприниматься как настойчивый прием и выглядит вполне естественной, а персонажи вдруг оказываются в меньшей степени отторгнутыми от нас, чем в первых двух актах, в своей бытовой конкретности, столь от нас далекой. Кроме того, и к переживаниям живых, тех, что пришли на похороны, мы тоже уже не безучастны. Нелепая фигурка спотыкающегося от горя Джорджа (А. Толубеев) вызывает острое чувство жалости. Черта, отделяющая эмоции зрителей от переживаний персонажей, постепенно стирается, и неожиданно возникает особого рода сопереживание, ибо перед смертью все становятся равны.

Третий акт у Аксера взрывается той эмоциональностью, в которой критики отказывали спектаклю, ибо искали ее в другом. Эта эмоциональность — явная, напряженная, резкая, она бьет по нервам и от нее перехватывает дыхание. Она прорывается во всем: в рисунке мизансцен, в перепадах интонаций, в цвете. Весь третий акт построен на контрастах: две манеры игры — у мертвых и у живых; плотная группа хоронящих с зонтиками, образующая единый экспрессивно-графичный силуэт — {99} и отъединенные друг от друга на Своих стульях неподвижные мертвецы; горе одних — и бесстрастность других; белоснежное платье Эмили — на фоне черной траурной толпы, из-за которой она неожиданно выскальзывает; ее трепетная пластика, уже не нарочито бытовая, как у живых, — и еще не подчеркнуто застывшая, как у мертвых; звенящий, срывающийся голосок Эмили — и безразличная монотонность реплик покойников. Эмоциональное напряжение нагнетается и нарастает и достигает кульминации в сцене возвращения Эмили в знакомый нам по первому акту мир ее детства. Она автоматически проигрывает свою роль в ситуациях этого «самого обыкновенного дня», но в то же время воспринимает все происходящее глазами сегодняшней, умершей Эмили. И в промежутках между своими же собственными, произнесенными ею когда-то, но теперь такими чужими репликами, она в смятении и отчаянии кричит о том, что уже известно ей, и мечется, и хватает за руки мать, но все напрасно: она не может докричаться до персонажей своего прошлого, ее близкие разговаривают с Эмили-девочкой и не слышат прерывающих ее беззаботную болтовню пронзительных вскриков и рыданий другой Эмили. Доступ к живым ей закрыт. Она медленно возвращается к мертвым. И тогда такая же, как в первом акте, заурядная жизнь, которую составляет лишь совокупность прозаических бытовых подробностей, перестает казаться ничтожной и обретает горький и мучительный смысл.

Эмоциональность аксеровского спектакля не в доброжелательном сердечном сочувствии, а в жестокой боли. И когда рецензент, описывая первые акты, возмущается: «Неужели об этом механическом бытии будет мечтать, как о счастье, юная Эмилия?»[[332]](#endnote-331) — нам кажется неверной сама постановка вопроса. В отличие от американского, с которым он здесь сравнивается, спектакль не утверждал вовсе того, что непритязательная жизнь простых и бесхитростных людей на самом деле полна тепла, прелести и поэзии. Пафос Аксера в том, что любая, даже самая заурядная, ничтожная, бесцветная жизнь перед лицом смерти наполняется великим смыслом.

И, по-видимому, для Аксера оказалось значимым совпадение двух дат: действие пьесы кончается в 1913 году, накануне первой мировой войны, а сама пьеса написана в 1938‑м, накануне второй мировой. Это не спектакль-воспоминание. Это — спектакль-предупреждение.

Итак, почему же «Два театра» и «Наш городок» не имели успеха? С. Юрский винит в этом зрителя. Справедливости ради попробуем поискать причину и в самих спектаклях. Действительно, какая-то трещинка в них, возможно, была. Речь идет {100} о некотором расхождении между тем, чего хотел Аксер, и тем, что делали актеры.

Актеры ждали от польского режиссера резких форм, особенно после «Карьеры Артуро Уи». И напрасно. Аксер — поляк, но родился он в Вене и много работает в Бургтеатре. Он наследует традиции двух культур: от Польши у него — почти жестокая трезвость, от Вены — изящная мягкость. Аксер — жесткий и суровый мыслитель и очень мягкий режиссер. По словам польского театроведа, «тонкость и филигранность» аксеровской режиссуры «как раз и состоит в том, что ее не видно за игрой актера и композицией всего представления»[[333]](#endnote-332). Возможно, «бледный» — по определению С. Юрского — театр Аксера (разумеется, не в оценочном смысле) так и не был до конца воспринят в БДТ. Актерам, привыкшим работать иначе, не хватало определенности; в ходе репетиций они требовали объяснения различных нюансов — и не получали их. Пример «Карьеры Артуро Уи», а также устные замечания С. Юрского позволяют нам предположить, что и в следующих спектаклях актеры «доигрывали», «дожимали» аксеровский рисунок, акцентировали то, что должно было оставаться неуловимым. Может быть, отсюда и ощущение нарочитости, возникавшее у критиков. Действительно, если от изменений не пострадала острота брехтовского политического памфлета, поднимающего глобальные общечеловеческие проблемы в их наиболее актуальных аспектах, а потому оказавшегося легко переводимым на иной театральный язык, то тонкое режиссерское решение философских пьес Шанявского и Уайлдера могло и огрубиться, и деформироваться. Однако не будем преувеличивать. В обоих спектаклях играли талантливые актеры, аксеровский замысел и аксеровская образность читались легко, и нам остается лишь пожалеть, что «Два театра» и «Наш городок» слишком быстро сошли со сцены.

# **{****102}** А. А. Чепуров Романный сверхсюжет

Современный театр, все более активно разрабатывающий методы постановки прозы, ставит задачу теоретического осмысления специфики собственно сценических средств выразительности.

За последние два десятилетия театроведы с разных сторон рассматривали проблему перевода прозы на сценический язык, углубляясь и в историю вопроса, и анализируя современные спектакли. При этом они всегда обращались к истокам. Проблема эта со всей серьезностью встала еще в начале века перед Московским Художественным театром при постановке романов Ф. М. Достоевского. Вторжение прозы в структуру театрального спектакля во многих отношениях связано с деятельностью Вл. И. Немировича-Данченко.

Опыт изучения работы Немировича-Данченко над постановками прозаических произведений прочитывается в сценарных замыслах Товстоногова, в его методологии работы с актерами, в обогащении сценического языка, в формировании оригинальной структуры театрального действия. Проза сыграла решающую роль в становлении товстоноговской концепции театра.

В одной из своих последних статей критик С. Л. Цимбал справедливо отмечал, что те или иные способы инсценирования находятся в причинной зависимости от уровня осмысления проблем современности, а шире — от уровня духовных запросов времени[[334]](#endnote-333).

В процессе своего развития театр, как наиболее восприимчивый к веяниям времени вид искусства, ощутил необходимость качественно нового освоения повествовательных жанров. И в том, что от ремесленных «переделок», царивших на русской сцене в начале века, новый режиссерский театр пришел к театрализации прозы, видится особый смысл.

«Именно в двадцатом веке, — писал С. Л. Цимбал, — сцене потребовались не только литературные сюжеты и характеры, остро и точно индивидуализированная речь героев, универсальное и расширенное значение исследуемых конфликтов, но вся литература целиком, в идейно-философской неделимости, во всем масштабе всеобъемлющей духовности»[[335]](#endnote-334).

Если говорить о росте интереса театра к глубинным идейно-философским пластам классической прозы, то в истории отечественной сцены можно выделить два периода: первый, связанный {103} с деятельностью МХТ в 1910‑е годы, второй — время широкой волны инсценизаций в 1960 – 80‑е годы. Надо сказать, что современные постановки (конечно, лучшие) отличаются настойчивым стремлением идти по пути сценического претворения всей целостности эпического произведения.

Важно подчеркнуть при этом, что природа театрализации неизбежно связана с интерпретацией; инсценирование — это творческое преображение повествовательной структуры в драматическое действие со всеми вытекающими из этого содержательными переменами. Интерпретация заложена в самой природе инсценирования, и потому проблема адекватности оригиналу не должна подменять собой разговор о театрализации прозы.

«Вопрос о драматизации любого прозаического произведения, — справедливо полагал С. Л. Цимбал, — … вообще не может рассматриваться в отрыве от современной режиссерской мысли, от самим временем корректируемой и обновляемой театральной поэтики»[[336]](#endnote-335), способной к самостоятельному созданию эпико-драматической структуры.

Режиссерский театр привнес в театральное искусство элемент субъективно-оценочный, иначе говоря — авторский. Это означает, что подлинно творческий перевод прозы на язык сценического искусства невозможен вне образной системы режиссерского мышления.

Развитие режиссерского искусства позволило некоторым исследователям высказать суждение о сближении романа и театра в XX веке[[337]](#endnote-336). На наш взгляд, такое сближение означало, что область драматического в театре захватывала все более широкие круги обстоятельств действия и новые образные слои спектакля.

Об особом эпическом мышлении Г. А. Товстоногова писали почти все, кто когда-либо обращался к его творчеству. Сам Товстоногов не раз подчеркивал, что его задачей является воссоздание в спектакле некоего «романа жизни» (термин Немировича-Данченко). Действительно, в его постановках явственна связь драматических коллизий с широким социально-историческим планом, с целостной картиной состояния общества, в диалогических отношениях с которыми явно или опосредованно находится каждый из героев спектакля.

Товстоногов мог зримо, конструктивно представить эти диалоги, мог увести их в подтекст, но они всегда настойчиво прорывались, вторгались в образную структуру его спектаклей, создавали особый сверхсюжет его композиций, особую интеллектуальную ауру.

{104} Под сверхсюжетом мы понимаем особую, выстраиваемую режиссером, систему образных связей, которая наращивается на событийный костяк сюжетных взаимодействий героев, создавая активно формирующееся в спектакле поле драматического напряжения.

Этот сверхсюжет проступал то в прямом обращении в зал, то в поэтическом строе стихов, то в характере монтажа эпизодов, то в приобретающем особую значимость культурно-историческом диалоге товстоноговских концепций и трактовок со спектаклями прошлого и современности, то в оригинальности сценарной драматургии.

«Режиссер-романист Товстоногов, — писал Д. И. Золотницкий, — родился из режиссера-сценариста. Если в завершенную пьесу он вносил моменты новой содержательной трактовки, то что сказать о неизбежных превращениях прозы, подвергшейся театрализации…»[[338]](#endnote-337) Автор цитируемой статьи одним из первых обратил внимание на то, что Товстоногов по природе своей инсценировщик. Действительно, его отношение к литературным оригиналам напоминает некий диалогический сверхсюжет, структурированный в спектакле. Проблема образования подобного сверхсюжета — неотъемлемое свойство режиссуры, что Товстоногов вполне осознавал уже на ранних этапах творчества. Возможность через сценарную режиссуру прорваться в «надтекст» или выявить «подтекст» Товстоногов реализовывал упорно и последовательно.

Инсценировки присутствовали в ряду его спектаклей постоянно. Сначала вслед за своим учителем А. М. Лобановым Товстоногов искал в работе над ними источник творческой свободы, преодолевая тенденцию «сползания» драматургии и театра к бесконфликтности. Несомненно, в его разгоревшемся интересе к режиссерской драматургии проявлялась жгучая потребность выкристаллизовать особую театрально-драматическую форму, выражающую его собственный взгляд на мир и человека, здесь отстаивала свои права его индивидуальность, ищущая способов самореализации.

Все более принципиальным оказывалось для Товстоногова выявление в острой театральной форме взаимосвязи человеческой личности с большим кругом обстоятельств, с точно очерченной социально-исторической ситуацией, которая и определяла характер поступков героев и в то же время активно преодолевалась ими. Так или иначе на драматургию психологических отношений накладывалась драматургия нравственно-философских исканий.

«Между творческим методом Товстоногова и его мировоззрением — связь самая крепкая, — писал Б. И. Зингерман. — Он {105} не только судит сценических героев с точки зрения их реальных намерений и поступков — он утверждает деятельное отношение к жизни, свойственное ему самому. Поступок, влияющий на общество, поднятый до уровня исторического события, — главное, что интересует Товстоногова, поступком он меряет свое отношение к человеку, тем более театральному герою, который по природе своей призван действовать и действовать»[[339]](#endnote-338).

Метод действенного анализа не просто технологическая, но мировоззренческая основа творчества Товстоногова, утверждаемая в его спектаклях с активной целеустремленностью. В этом — специфика товстоноговского стиля, проявляющегося в самых различных, подчас несовместимых в театральной практике манерах. Товстоногов активно использовал стилевые и образные решения различных театральных систем, в его творчестве можно найти «цитаты» из Мейерхольда, Немировича-Данченко, Таирова, Вахтангова, Лобанова, Брехта, Гротовского, Брука. Его спектакли — своеобразный эпос XX века. Он осваивал и творческие поиски своих более молодых коллег и учеников. Но, как справедливо писал П. А. Марков, «он не заимствует и не повторяет, но заново осознает средства сценической выразительности как человек современного мировосприятия, не подражает, а чувствует невидимые связи с далеким и близким прошлым…»[[340]](#endnote-339).

В любом случае заметное разностилье решений и образных ходов претворялось, как краски в палитре режиссера-аналитика, находящего пути, связывающие стиль и образ с природой чувств, с природой драматической активности героев. В спектаклях Товстоногова эта взаимосвязь выявляется наглядно.

В дискуссии о театрализации прозы, развернувшейся на страницах журнала «Театр» в конце 1970‑х годов, теоретик драмы Б. О. Костелянец выдвинул такое важное понятие, как «драматическая активность», усмотрев в нем ключ к пониманию взаимосвязи драматических чувств с самим процессом структурирования театрального действия, развивающегося в системе внесюжетных отношений[[341]](#endnote-340). Природа драматической активности героев в конечном счете и определяет особую природу чувств, которую Товстоногов каждый раз по-своему стремился уловить, а затем и выявить в композиции спектакля, в системе режиссерского сверхсюжета.

Сам режиссер, его ассистенты и последователи утверждали, что действенный анализ становится в руках постановщика мощным инструментом поиска природы чувств и создания сценарной драматургии спектакля[[342]](#endnote-341). И это не просто теоретический посыл, а метод практической работы театра, создающий особый зрелищно-психологический стиль товстоноговского БДТ.

{106} В статье, посвященной предпосылкам сближения и взаимодействия театра и романа, О. Сокурова приходит к выводу о существовании некоего универсального внутреннего романного сюжета. «На сложном и пестром фоне всемирной истории романа, — пишет исследовательница, — достаточно четко вырисовываются контуры его основного, почти универсального внутреннего сюжета: это своего рода житие блудного сына нового времени, оказавшегося на просторах индивидуальной свободы, на стезях страстей и мук. Лишь в кульминационных точках (часто финальных) автор приводит героя к осознанию необходимости налаживания и восстановления связей человека с корнями жизни, природным и социальным космосом»[[343]](#endnote-342).

В этом универсальном сюжете, по мысли автора, заключается потенциальная возможность его развертывания в драматическое действие. «Нарушение равновесия внутри романного “космоса” обусловливает обязательное наличие в основе сюжетной структуры романа накаленного “стержня” — интриги, которая драматизирует все повествование и соотносима с действием в драме»[[344]](#endnote-343). По логике О. Сокуровой, «драматический стержень» является необходимым и важнейшим компонентом романной и театральной структур. Думается, однако, эту точку зрения следует уточнить, поскольку здесь отождествляются такие понятия, как «драматизм» и «драматическое действие». Если роман и насыщен драматизмом, это вовсе не означает, будто в него «встроено» драматическое действие. Признать, что «драматическое действие есть скелет романа», значило бы предполагать наличие в романе такого целостного действия, которое театру остается лишь вычленить.

Между тем драматическое содержание романов вовсе не укладывается в событийный «эрзац». Если применять к роману такие понятия, как «действие» и «конфликт», то следует учитывать, что романное действие и романный конфликт слагаются не только в результате непосредственного воздействия героев друг на друга, но в результате существования иных внесюжетных связей. Огромное значение в романе имеет сложный социально-философский контекст событий, мыслей и переживаний героев, внутренняя соотнесенность каждого из них с эпическим «планом» жизни. Следовательно, главным при инсценировании романа является способ создания активно взаимодействующего с событийными линиями социально-философского контекста, некоего образа эпической целостности. Именно благодаря выстраиванию такого взаимодействия может родиться театральный сюжет романной концепции.

Кроме того, принципиальной является театральная переориентация этого сюжета. Если в романе точкой отсчета является {107} целостная картина мира, то театр за точку отсчета берет человека, его способность к самореализации. В результате чего и происходит содержательная перестройка романа в драматическом ключе.

Достоевский был проницателен, говоря о том, что инсценирование романа требует создания нового сюжета. Как показала практика театра, сюжет этот по-новому развивает концепцию произведения-оригинала в том случае, когда авторы инсценировок воспринимают его активно, творчески, избегая при этом тенденциозных искажений. Драматическая композиция, ищущая нового единства действия, «экстрактно» сжимает полифонически развивающееся многообразие сюжетных линий романа и «преобразует» их. Говоря о сценическом романе, нужно помнить, что с повествовательной структурой оригинала он имеет лишь сходство, но не тождествен ей. Повествовательные элементы, авторский голос, авторская позиция в театре обретают конфликтные отношения, переводятся в регистр драматического действия. Об этом применительно к товстоноговским спектаклям писал еще в начале 1960‑х годов П. П. Громов[[345]](#endnote-344).

В чем же драматизм этих отношений и как реально они разрешаются в сценических романах Товстоногова? Объективный смысл бытия в драматическом произведении слагается через целостное, завершенное действие и в очень большой мере выражает себя через эмоциональные переживания-узнавания героев. Товстоногов в своих спектаклях нередко стремился помимо событий и характеров героев особо подчеркнуть и авторское отношение к происходящему, в результате чего возникало сложное конфликтное взаимодействие некоего объективного целостного образа событий с авторской позицией, утверждающей определенный философско-нравственный идеал.

Определяя своеобразие современного романного мышления, литературовед Г. А. Белая писала о том, что «социальные связи с миром являются в современной прозе не “фоном” действия, а определяют его, героя, мироощущение, склад мышления и чувств»[[346]](#endnote-345). Имеет место и другая закономерность, отмеченная критиком: «Объективные впечатления бытия и самодвижение личностного, внутреннего мира все шире расходятся на два самостоятельные потока, связи между этими мирами усложняются, разветвляются, образуя сложную романную форму»[[347]](#endnote-346).

Товстоногов стремился передать движение этих взаимосвязанных потоков в самой структуре своих спектаклей. Широкое панорамное изображение событий было для него неотделимо от глубинного проникновения внутрь личностного «ядра» героя и его внутренних драм. Социально-философский контекст событий фокусировался в некой сверхсюжетной устойчивой ситуации, {108} с которой по мере развития личностного начала вступали в острые конфликтные отношения герои его спектаклей. Мировоззрение Товстоногова развивалось именно в русле этого конфликта, и он напряженно искал соответствующих ему способов выражения.

Когда еще в 1951 году, работая в Театре имени Ленинского комсомола, Товстоногов создавал оригинальную композицию о Юлиусе Фучике под названием «Дорогой бессмертия», перед ним встала проблема выстраивания действия спектакля как особого сценического события, в котором перекрещивались бы судьбы, ситуации, характеры разных людей в разных временных пластах. Таким событием стала исповедь героя на краю гибели, в безысходной ситуации. Рост и раскрытие человеческого и гражданского пафоса героя происходили в смертельный для него момент. В самом начале действия зрители видели и слышали, как гестаповцы уже составляли протокол о смерти Фучика, и все последующее ретроспективное воспроизведение эпизодов из жизни героя шло под этим гнетущим впечатлением.

Характерно, что ситуация социально-исторической ловушки, в которую попадал Фучик товстоноговского спектакля, проходит затем через все творчество режиссера. Герои его спектаклей обычно ставятся в положение, когда их душевные, личностные и гражданские качества выявляются в результате «узнавания» безысходности социально-исторической доминанты времени. Товстоногов неизменно выстраивал и проявлял этот трагический бытийный сюжет, что придавало его спектаклям отчетливо интеллектуальный характер.

В начале пятидесятых годов, когда режиссер начинал интенсивно вырабатывать свои драматургические и постановочные приемы организации театрального действия, критика встретила их настороженно. Так, в связи с «Дорогой бессмертия» мы читаем: «Наряду с положительными оценками раздаются и голоса о том, что театр подошел к решению темы с позиций внешней зрелищности, что прием “наплывов”, рвущих единство действия, противопоказан искусству сцены; иные готовы видеть в однажды использованном приеме чуть ли не творческое кредо Товстоногова»[[348]](#endnote-347). Главным просчетом сценарной режиссуры Товстоногова на этом раннем этапе считалась «неполноценность» текста пьесы. «Ведь слабые стороны этого спектакля (“Дорогой бессмертия”. — *А. Ч*.), — писал рецензент, — обнаружились именно там, где драматическое *действие* подменено иллюстративным *показом*, где беден, невыразителен язык персонажей, где слову уделено второстепенное место»[[349]](#endnote-348). Но, видимо, дело заключалось не только в приверженности критики традиционной форме пьесы. Указывая на рыхлость композиции, многие {109} критики имели в виду недостаточную драматическую наполненность сверхсюжетных отношений. Не случайно исполнителя главной роли Д. Волосова упрекали за «излишнюю декламационность, не согретую внутренним огнем». И когда в прессе высказывалось суждение о том, что «нельзя ставить спектакль только на основе режиссерского сценария» («Студенты»), то речь шла о непроработанности в композиции природы чувств героев. Именно поиском этой органической взаимосвязи будет упорно заниматься Товстоногов в дальнейшем.

Присмотримся к спектаклю 1951 года, чтобы увидеть основные черты сценарной режиссуры Товстоногова. Замысел режиссера раскрывал самую суть драматизма книги Ю. Фучика «Репортаж с петлей на шее». Товстоногов нашел оптимальную сценическую форму, позволявшую производить чередование большого числа отдельных эпизодов, взятых из разных периодов жизни Фучика. «В этом смысле пьеса с большим тактом передает композиционные особенности книги…»[[350]](#endnote-349). Но главное, что «такое композиционное построение позволило постановщикам раздвинуть стены тюрьмы, психологически связав в единое целое наиболее важные эпизоды из жизни чехословацкого патриота»[[351]](#endnote-350), сопряженной в произведении Фучика с его судьбой. Ретроспективная композиция переводила природу драматизма «Репортажа» в собственно драматический план, предопределяя сценическое решение: игровая площадка была разделена на два яруса. Внизу — черные, зловеще поблескивающие стены тюрьмы, вверху — в светлом квадрате, как кинокадры, мелькали эпизоды из прошлого.

Существовала и конструктивная доминанта, определяющая отношения сцены и зрителя. Она подготавливала прямое обращение в зал: «Люди, я любил вас! Будьте бдительны!» Трагедия гибели героя в фашистском застенке контрастировала с помпезным обрамлением всего спектакля, с залитым ярким светом занавесом, сотканным из флагов и знамен стран-победительниц, на котором на разных языках было начертано слово «мир». По-видимому, монументальная рама спектакля была дана всерьез, вполне в духе того времени, о чем свидетельствуют и «симфония» из национальных гимнов, и сообщение о присуждении Фучику почетной премии мира. Теперь трагической иронией звучат слова о солнечном свете, исходящем из Страны Советов, во главе которой стоит великий Сталин. Можно только гадать о реальных намерениях режиссера, но так или иначе зал был включен в орбиту восприятия событий; зрителю было отведено определенное место в композиции и предоставлена свобода выбора контекста событий.

{110} Это включение зала в зону драматического действия структурировалось у Товстоногова и в дальнейшем довольно четко. Введение действия в контекст современности происходило и тогда, когда это было заложено в пьесе («Оптимистическая трагедия», «Четвертый», «Иркутская история»), и тогда, когда этот план конструировался самим режиссером («Три мешка сорной пшеницы», «История лошади», «Перечитывая заново»).

Слагаемые театрального романа были осмыслены Товстоноговым задолго до прихода в Большой Драматический театр. В 50‑е годы определились и сильные, и слабые стороны сценарной драматургии режиссера, перед которым встала насущная задача: найти пути органической связи романного сверхсюжета с миром чувств и драматических переживаний героев. Задача, сходная с той, которую в свое время при работе над инсценировками Достоевского осознал Вл. И. Немирович-Данченко. Объединить эпическое и драматическое в психологии героев — в этом была проблема, которую в свое время решал МХТ, в этом состояла и насущная задача, вставшая перед Товстоноговым во второй половине 50‑х годов, когда он возглавил БДТ.

Известно, что Немирович-Данченко считал, что ему удалось беспредельно раздвинуть границы театральной условности, найти сценически убедительные формы включения в действие любого прозаического текста. Однако уже в следующей после «Карамазовых» инсценировке — «Николае Ставрогине» («Бесы») — ему пришлось отказаться от казавшихся оптимальными подходов. Он склонился теперь к другой, чисто эпизодной форме пьесы, не включая в нее авторские комментарии и отсекая от истории Ставрогина ключевые идейные линии романа. Немирович-Данченко, собственно, дважды в своей жизни варьировал найденные им методы создания сценического романа. Впервые это произошло на материале Достоевского в 1910‑е годы, второй раз — в 1930‑е, когда он экспериментировал на материале романов Толстого. Если постановка «Воскресения» определенным образом продолжала и развивала открытия «Братьев Карамазовых», то «Анна Каренина» явно перекликалась с «Николаем Ставрогиным». Товстоногов в поисках сценического романа синтезировал оба подхода Немировича-Данченко. Одним из существенных этапов освоения «бескомментаторской» формы спектакля-романа явилась постановка «Идиота» Достоевского.

Первое обращение режиссера к Достоевскому состоялось еще на сцене Театра имени Ленинского комсомола, когда совместно с И. Ольшвангером были поставлены «Униженные и оскорбленные». «Идиот» в БДТ стал, по общему мнению критики, культурно-историческим событием. П. П. Громов, исследовавший {111} спектакль в теоретическом аспекте, считал, что коль скоро речь заходит об инсценировках, следует спорить не о полноте или фрагментарности воспроизведения тех или иных сюжетных линий, а о том, «какими специфическими особенностями содержательного порядка продиктована та или иная инсценировка, проще говоря — нашел ли театр в инсценировке и сумел ли своими средствами воплотить тот идейный материал, который он искал среди классических ли, современных ли произведений прозы»[[352]](#endnote-351).

Немирович-Данченко, формулируя свою творческую задачу в процессе инсценирования «Анны Карениной», считал, что полнота интерпретации не зависит от текстовой и сюжетной полноты инсценировки. Важно другое — воссоздание всей полноты романа в чувствах и переживаниях героев[[353]](#endnote-352). Отказываясь от драматизации авторского комментария, он говорил, что путь к выстраиванию «романа жизни» лежит через четкое определение конфликтного «зерна» и вырастающей из него природы чувствований героев.

Возможность воссоздания романного мира через переживания героев, через мир их взаимоотношений и реализовал Товстоногов в «Идиоте». Достоевский, по мнению Ю. С. Рыбакова, был нужен режиссеру, «чтобы найти желанный синтез психологической наполненности и театральной образности». Здесь были продолжены «поиски того режиссерского метода, который смотрит на спектакль как на роман жизни»[[354]](#endnote-353).

Суть товстоноговской композиции «Идиота» во многом сродни «Анне Карениной» Немировича-Данченко. Исток сценического решения БДТ видится именно здесь. Для достижения непрерывности действия Товстоногов поначалу готов был даже воспользоваться способом, аналогичным решению Немировича-Данченко: вращающимся кругом и движением занавесей, создающих эффект перелистываемых страниц, проходами действующих лиц перед занавесом и разыгрываемыми на ходу интермедиями.

Сходство было и в том, что в центр ставилась трагедия человека, опутываемого и сминаемого жизнью. Но если в «Анне Карениной» выделялись сугубо социальные причины безысходности, то в «Идиоте» эта надсюжетная замкнутость ситуации, в которую попадал герой, сплеталась из поступков самих же людей, страдающих и мучающих друг друга одновременно.

Товстоногов не случайно отказался от первоначального замысла построить оформление на круге, создав с помощью его движения внешнюю динамику действия. Такое решение вошло бы в противоречие с напряженной внутренней жизнью героев Достоевского. Оно оказалось бы «слишком громоздким для камерного, {112} Психологического строя романа». Режиссер искал связь, которая «образовалась между всеми картинами, построенными на непрерывном движении всех персонажей в пределах неподвижной сценической коробки, трех движущихся занавесок и дверей, каждый раз указывающих место действия и создающих впечатление длинных коридоров и лестниц»[[355]](#endnote-354).

Действие, по словам самого Товстоногова, слоено следуя за Мышкиным, переходило от картины к интермедии, а от интермедии к следующей сцене. Технологическое решение оказалось весьма простым: «Вот Мышкин начинает монолог, — вспоминал режиссер, — меняется освещение, луч прожектора освещает только лицо, и… наш герой, неожиданно для самого себя (именно это обстоятельство подчеркивает автор), обнаруживает, что он очутился в темном подъезде гостиницы “Весы”, где его ждет роковая встреча с Рогожиным»[[356]](#endnote-355).

«Совпадение логики композиции с логикой романа» здесь очевидно, а сценическое решение, основанное на переключении среднего и крупного планов в подаче героя, раскрывает трагическую раздвоенность князя Мышкина, воспринимающего жизнь как парадоксальную материализацию сна, искажающего открытые ему реальные лики людей. Эта раздвоенность находила убедительное выражение в игре И. Смоктуновского, о чем подробно писал П. П. Громов[[357]](#endnote-356).

Самое удивительное, что технология режиссерского решения в этом спектакле почти не воспринималась ни зрителями, ни критикой, все было заслонено актерской игрой, и, более всего, «напряженным лиризмом» Смоктуновского. По глубоким и развернутым статьям П. Громова или Н. Берковского представить себе спектакль нелегко. Режиссерский прием был растворен в психологии, в трагедии столкновения идеальной и исковерканной жизнью природы.

Только спустя годы Д. И. Золотницкий отмечал, что, создавая новую редакцию спектакля, Товстоногов сокращал число эпизодов и силу живописных или оркестровых иллюстраций, ужимал трехактный спектакль в две части, снимал описательность и связанный с ней бытовизм обстановки, концентрировал действенный размах трагедии. Золотницкому запомнилось, как, прорывая световой занавес, из черной глубины на зрительный зал набегали «буруны трагедии»[[358]](#endnote-357). Менее важными оказались во второй редакции и высвечивающиеся на дальнем плане страницы книги Достоевского «с ятями и ерами», которые в первой редакции своеобразно остраняли живые картины, придавая им некое эпическое звучание как складывающейся извечной книги жизни.

Товстоногов, ставя роман о Мышкине, тем самым ставил {113} роман обо всех остальных, и в этом критики видели специфику постановки[[359]](#endnote-358). В работе над «Идиотом» обреталось новое и ценное качество товстоноговского эпического мышления, вдохнувшее романное звучание в «Пять вечеров» А. Володина, в «Варваров», «На дне» Горького, в «Три сестры» Чехова. Замкнутость человека внутри неразрешимых нравственных проблем вновь и вновь подталкивала режиссера к социально-историческим обобщениям.

Модель ситуации, жгуче интересующей Товстоногова, была определена им, когда в 1962 году он размышлял о возможности постановки романа Д. Гранина «Иду на грозу».

«В романе, — писал режиссер, — есть такая сцена, — катастрофа в самолете, и потрясающий внутренний монолог гибнущего человека, предсмертные его мысли — на несколько страниц. В спектакле эта сцена обязательно должна присутствовать»[[360]](#endnote-359). Здесь характерно, что Товстоногов концентрирует внимание на ключевой для понимания романа сцене, несмотря на ее принципиальную несценичность. Ему важна обнаженность конфликта, остальное — дело композиционного таланта режиссера. Эта ориентированность на существо драматического, а не на наличное представление о сценичности характерна для Товстоногова.

«Сделать традиционную инсценировку, исходя из канонов старой драматургии, здесь просто невозможно. <…> Для этого автор с самого начала должен мыслить режиссерски, исходя из выразительных средств современного театра»[[361]](#endnote-360), — писал Товстоногов. Очевидно сценических средств для реализации внутреннего монолога из романа Гранина найдено не было, и режиссер отказался от его инсценирования. Но образ катастрофически замкнутой ситуации был органически близок режиссеру. Пограничная ситуация, ситуация выбора при внешнем отсутствии выбора, ставит героев Товстоногова на грань трагического.

Не случайно именно на примере товстоноговского спектакля-романа К. Рудницкий воочию увидел формирующееся в современном театре пространство трагедии[[362]](#endnote-361). Этот жанровый сдвиг — «роман-трагедия» — характерен для творчества режиссера, он свойствен природе его мироощущения, предопределяет самый характер театральной трансформации прозы.

Образ товстоноговского спектакля возникает сразу, а по ходу действия жизненные эпизоды вмонтировываются в изначально заданную сценическую метафору. В «Поднятой целине» — это соломенный плетень, замыкающий портал сцены в своеобразную раму; в «Трех мешках сорной пшеницы» — это тяжелый покров ткани, устилающий сцену, который с трудом {114} растаскивают герои, и который, тягуче поднимаясь вверх, нависает над ними, как низкая, клубящаяся туча; в «Протоколе одного заседания» — это замкнуто вращающийся парткомовский кабинет; в «Тихом Доне» — это бурый, как перепаханная земля, купол неба с острым, как бритва, серпом тихого Дона и блестящим диском солнца; в «Истории лошади» — это растянутая на деревянных столбах шкура-холстина, ограничивающая все пространство сцены. Сценографическая, пространственная метафора как бы держит героя в тисках, приговаривая его к безысходности. Черная мгла «поглощает» трагедию добра в «Идиоте», световой занавес растворяет во времени души героев «Поднятой целины», холодная мглистость фона надвигается на людей в «Трех сестрах», «Мещанах», «На дне»…

Размышляя о природе инсценирования, Товстоногов писал о том, что обращение к прозе «возможно только тогда, когда развязываются внутренние возможности театра, возникает своего рода тотальный стихийный театр»[[363]](#endnote-362). Действительно, именно в инсценировках прозы возрастала зрелищная сторона товстоноговских спектаклей, которая, однако, нередко отдавала иллюстративностью, а стремление к созданию многоплановости в оценках событий и персонажей подчас подменялось излишней повествовательностью и плакатностью публицистики.

Острые, социально-личностные психологические конфликты Товстоногов существенно укрупнял в своих режиссерских сверхсюжетах. Не случайно «Пять вечеров» А. Володина единодушно были восприняты как драма, сплетающаяся именно историческим временем. Не случайно «Идиот» Достоевского предстал почти евангельской притчей о судьбе добра в мире бушующих человеческих страстей, в мире людей, исковерканных временем, а вернее, безвременьем. Не случайно в «Поднятой целине» Шолохова режиссера интересовали в первую очередь человеческие индивидуальности, личностные импульсы каждого в жестокой и зачастую бесчеловечной, предначертанной схеме социально-исторического развития. Не случайно воплем о человеческой раздвоенности, о личностном противостоянии сминающему человека стереотипу различных времен прозвучал спектакль по повести В. Тендрякова «Три мешка сорной пшеницы». Не случайно бытийной притчей об изгое, стремящемся освободиться от сбруи, упорно надеваемой на него жизнью, прозвучала «История лошади» Л. Толстого. Трагической гибельностью обернулась попытка Григория Мелехова осознать свое место в кровавой круговерти революции в «Тихом Доне» Шолохова. Не случайно последней работой Товстоногова стала постановка «На дне», прозвучавшая горьким раздумьем об иллюзорности {115} духовного возрождения, о безысходности человеческого безверия.

Как видим, Товстоногов осмысливает драматические сюжеты именно в романном ключе. Драма XX века видится ему в «запаянности» человеческой личности в драму времени. Оптимизм Товстоногова как художника состоял в том, что он, как и его герои, не принимал этой навязанной веком ситуации, вдохновлялся трагическими примерами личностного самораскрытия героев, обреченных жить «с петлей на шее».

Вопрос в том, из какого материала формирует Товстоногов свои сверхсюжеты. Сам режиссер рассказывал, что, создавая свою сценарную композицию «Поднятой целины» (за основу была взята пьеса Демина), театр «посчитал уместным сохранить голос самого автора». Для этой цели записали на пленку голос И. Смоктуновского, который, по мнению Товстоногова, «был способен передать своеобразие книги, ее поэтическую интонацию, прокомментировать и обогатить психологическую основу поступков героев». Театр стремился верно отобрать наиболее впечатляющие авторские отступления, найти им точное место в развитии действия.

Д. Золотницкий, интересно и многосторонне исследовавший композицию «Поднятой целины», выделял «сложную голосовую партитуру» спектакля. «В этой виртуозной партитуре, — писал критик, — предусмотрены и необходимые действенные диалоги, и внутренние монологи героев, звучащие “за кадром”, и повествовательные куски от автора. <…> Порой голоса переговаривались, голос незримого автора отвечал на сказанное героем “про себя”, возникал своего рода “внутренний диалог”»[[364]](#endnote-363).

Композиционная перестройка первоисточника у Товстоногова начинается обычно с вычленения и формирования сквозной сверхсюжетной ситуации. Затем в свете этой кульминации отбираются и вовлекаются в нее связанные с ней зримыми и незримыми нитями эпизоды, устанавливается система взаимоотношений сцены и зала и определяются особые способы комментария и исповедей героев.

Характерно, что роль комментатора событий, рассказчика в сценических романах Товстоногова нередко передавалась самим героям; исповедь, попытка переосмыслить свою жизненную, нравственную позицию, свою судьбу, свой выбор, внутренний суд над собой и своими поступками, — становилась ведущей в спектаклях. Не случайно развернутыми исповедями были и «Три мешка сорной пшеницы», и «История лошади», и «Тихий Дон». Им свойственна своеобразная ретроспективно-аналитическая композиция, представляющая события в свете сложившейся судьбы. В 1970‑е годы, в диалоге с критиком {116} А. Свободиным, Товстоногов признавался, что его все больше интересует богатая область «предпоступка» и то, что является осмыслением поступка, что само по себе уже формирует поле драматического напряжения[[365]](#endnote-364).

Постепенно у режиссера определялись и способы формирования эпического стиля, того образа сверхсюжетной ситуации, которая и вызывала это особое «поле драматического напряжения». Именно тот факт, что сюжет житейской истории воспринимался Товстоноговым в контексте более значимой социально-исторической ситуации, проявляющей свою устойчивость и даже враждебность к усилиям героев, рождал особую манеру воспроизведения конкретных эпизодов, которые, приобретая локальную самоценность, не меняли устойчивых конфликтных состояний личности и социального мира. Отсюда столь активное монтажное мышление режиссера, введение «наплывов», стоп-кадров, мерцающего света, окрашивающего какой-то призрачностью сцены из прошлого, использование светового занавеса, разделяющего разновременные ситуации. Но кроме всего этого Товстоногов упорно искал способы обнажения монтажных временных стыков в душе самого героя, стремился к выстраиванию драматургии времени через личность героя.

Проблема исторической дистанции как структурного начала при инсценировании прозы возникала перед Товстоноговым и Д. М. Шварц при обращении к повести В. Тендрякова «Три мешка сорной пшеницы». Авторы композиции ввели в ее сюжет новую конфликтную линию. Так появился отсутствующий в повести герой: Евгений Тулупов, живущий в 70‑е годы, рассказывающий зрителям о событиях своей молодости и ведущий с нею драматический диалог.

В самой повести В. Тендрякова острого драматизма предостаточно. Здесь происходит столкновение героя с уполномоченным по хлебозаготовкам Божеумовым — с угрюмой «божеумовщиной», которая признает только приказы, всех подозревает и видит в каждом лишь потенциального врага. Но свести весь конфликт повести только к этому столкновению — значило бы обеднить его. Для тех критиков, кто увидел в спектакле только это столкновение[[366]](#endnote-365), механизм «развенчания» Божеумова прозвучал со сцены недостаточно отчетливо. Они упрекали спектакль в умалении образа председателя исполкома Бахтьярова, играющего главную роль в том, что справедливость в отношении Адриана Фомича, припрятавшего три мешка сорной пшеницы для работников, была восстановлена. Естественно, что при таком взгляде фигура старшего Тулупова казалась лишней. В ней виделся только публицистический пафос.

Между тем в этом спектакле «состоялся большой разговор» {117} не только о цене хлеба во время войны. Главным достоинством «Трех мешков сорной пшеницы» был художественный историзм, переведенный в драматический регистр. Это почувствовал Д. Гранин. Сначала ему показалось, что в театре «не захотели» или «не сумели» превратить повесть в пьесу и потому прибегли к фигуре «ведущего» как «связующей» разные сцены. Но потом писатель понял, что у старшего Тулупова «возникла своя роль». Он увидел, что старший и младший Тулуповы вовлечены в конфликт «молодости и зрелости»[[367]](#endnote-366). Этот конфликт увидели и другие критики. «Введя в спектакль образ будто бы эпического повествователя, — пишет Б. Костелянец, — театр добился <…> драматического эффекта. Независимо от намерений старшего Тулупова и даже вопреки им, здесь не только умудренная зрелость “повествует” о трудной молодости. Одновременно и запальчивая, горячая, чистая молодость, казалось бы, вполне погруженная в свои ситуации и проблемы, оспаривает и даже судит своего неведомого ей будущего двойника»[[368]](#endnote-367). Для Товстоногова ситуация нравственного суда не была новой. Она была задана еще в структуре «Четвертого» К. Симонова, врастала в психологическую ткань «Традиционного сбора» В. Розова, преображалась в историко-публицистическом плане спектакля «Правду! Ничего, кроме правды!». В «Трех мешках сорной пшеницы» она складывалась из трагического самоуглубления Е. Копеляна (старший Тулупов) и горячей порывистости Ю. Демича (младший Тулупов). Спектакль много потерял в драматической напряженности, когда после смерти Е. Копеляна старшего Тулупова стал играть К. Лавров. Если в позиции героя Копеляна сквозила не только умудренность, но и горькое сознание подавленности многих человеческих страстей и порывов, то у Лаврова, упирающего на публицистический пафос учительства, резко высвечивалось перерождение человека. У Копеляна было много внутреннего родства с молодым героем, и оттого рождалось ощущение трагизма человека, «придавленного» временем; Лавров представлял разительный контраст со своим молодым двойником.

Но так или иначе в композиции спектакля были заданы напряженнейшие отношения раздвоенного временем героя с самим собой. Старший Тулупов мог уличить Женьку в идеализме и даже произнести такую фразу: «Да брось ты своего Кампанеллу!» — ибо видел в Женькиных мечтаниях отголоски «божеумовщины» наизнанку, подмену истинной человечности схемой. Но и младший Тулупов сигнализировал старшему об опасности малодушия, а еще страшнее — равнодушия к человеку. А это также грозит рецидивом «божеумовщины» — точнее, попустительством злу.

{118} Какие же опоры для своего замысла нашел Товстоногов в повести? Повествование у В. Тендрякова ведется от имени автора. Между позициями героев и рассказчика существует некий «зазор». Выразить его драматически, то есть показать давние события и современное их осмысление, театр сумел, выстроив свой сверхсюжет.

По мысли критика В. Семеновского, образ Евгения Тулупова отражает стремление режиссера к лирическому единству художественного мира спектакля[[369]](#endnote-368). Товстоногов, инсценируя прозу, выразил общую для нашего искусства тех лет тенденцию к синтезу эпоса с лирикой. На этом пути рождалось особое свойство товстоноговских «романов» — их музыкальность.

Эпичность звучания, сплавленного с мелодикой чувств, обреталась всем музыкальным строем товстоноговских постановок. Уже «Поднятая целина» создавалась как многоголосная музыкальная структура (композитор М. Табачников). В эпически звучащий мужской хор a capella вплетались и реальные живые голоса Лушки, Давыдова, Нагульнова, которые осколками музыкальных полуфраз вдруг вспыхивали в движении действия как своеобразные «трагические акценты».

В «Трех мешках сорной пшеницы» по сути дела родилась вокально-симфоническая поэма В. Гаврилина «Военные письма». Переклички мужского и женского голосов, решенные то в частушечном, то в романсовом ключе, в лирических поворотах вдруг оборачивались пронзительными оркестровыми интермеццо, которые определяли эпическую драматургию времени, становясь эмоциональной доминантой.

Музыкальность становилась основой образного решения «Истории лошади», где звучание маленького цыганского оркестрика лишь обостряло глубинную мелодику чувств, страданий, жестких зонгов, хоров и причудливых «лошадиных балетов». Здесь музыка и поэтизировала драматические переживания и вместе с тем остраняла их, включая в единую симфоническую партитуру эпоса. Главной заслугой Товстоногова было «подтягивание» мюзикла М. Розовского к масштабу эпического мировосприятия. Казалось, уже готовый спектакль режиссер «оркестровал» заново, и пошловатые тексты Ю. Ряшенцева зазвучали вдруг по-толстовски величественно и глубоко. Товстоногов выстроил в спектакле М. Розовского свой сверхсюжет, парадоксально сочетающий низкое и высокое, величественное и пошлое.

Эта «мистериальность», тяготение структуры ряда спектаклей БДТ к некоему ритуалу, священнодействию — были отмечены критиками после «Истории лошади». Именно тогда, когда явилось «действо о Холстомере», в ретроспективе высветилось {119} последовательное к нему движение[[370]](#endnote-369). Многие свои спектакли Товстоногов «писал» для солистов и хора. Достаточно напомнить ораториальный склад «Иркутской истории» или «Оптимистической трагедии». В перспективе возникал замысел «Тихого Дона», где многоголосие солистов и хора складывало сценический симфонизм.

Пространственная напряженность в спектаклях Товстоногова, таких, как «История лошади» и «Тихий Дон», весьма значительна. Здесь музыкально-пластическая выразительность становится основным средством инсценирования.

Казалось бы, трудно найти более несценичное произведение, чем повесть Льва Толстого «Холстомер». Прием рассказа в рассказе, примененный писателем, скорее предполагал художественное чтение. И потому основная задача режиссера состояла в том, чтобы найти замечательным рассказам Толстого действенные сценические формы. В конечном счете пространственно-мизансценическое решение должно было определить действенную природу спектакля.

Повести, построенной на воспоминаниях, была противопоказана какая бы то ни было иллюстративность в изображении тех событий, о которых повествует рассказчик. Сила воздействия горькой исповеди Холстомера не могла быть измерена только драматизмом реально воспроизведенных событий. События важны здесь не столько сами по себе, сколько тем, как они выражают пафос рассказчика. Поэтому в повести и, соответственно, в спектакле, возникают не сами события, а лишь их образы, сложившиеся в сознании персонажа, ведущего повествование. В связи с этим режиссер почти полностью отказался от изобразительных мизансцен. К этому обязывала и притчевая природа повести. Применив условный прием «театра в театре», постановщик избежал невозможного в данном случае жизнеподобия.

Актеры — солисты и хор — рассказывают зрителям историю Холстомера, а там, где надо, изображают с помощью условной пластики лошадей или просто разыгрывают роли тех или иных героев повести. В ходе работы над спектаклем Товстоногов нашел способ гармонического соединения толстовских рассказов от автора с живым действием драмы.

В самом начале спектакля актеры просто по очереди читали авторский текст, представляя нам главного героя. Статичная мизансцена, когда все участники хора стояли неподвижно, лишь подчеркивала неторопливый ритм повествования. Однако Товстоногов ясно ощутил необходимость действенного мизансценического решения, выражающего динамику мысли рассказчика, движения авторской мысли.

{120} Режиссер создал емкий образ хора-табуна. В мизансценах было подчеркнуто его гуртовое, зловеще-безликое начало. Не случайно при описании сцен с участием хора просятся такие слова, как «толпа», «стадо». Хор своей массой заполняет все пространство сцены, стараясь тем самым как бы «втянуть» в себя и актеров, исполняющих «сольные» партии, стереть индивидуальность их мизансцен, обезличить их.

В спектакле есть только два момента, когда актер, исполняющий Холстомера, остается на сцене совершенно один и его положение в мизансцене никак не зависит от присутствия других персонажей этой истории. Лишь в первые минуты жизни и в смерти своей герой обретает свободу от эгоистической воли других существ, заставляющих его действовать по предписанным ими законам. Помнится, на одной из репетиций Товстоногов специально удалил со сцены всех актеров хора, которые по мизансцене безучастно наблюдали два великих момента жизни: рождение и смерть.

В спектакле эти эпизоды решены посредством повторяющихся мизансцен, что придает сценическому действию циклическую завершенность. А в промежутке между этими рубежами герой ведет отчаянную борьбу за центральное, независимое положение в мизансцене. Конюший загоняет его в крохотное, ограниченное веревками пространство, где-то сбоку сцены, затем героя силой оттаскивают от центра, нещадно хлеща кнутом, но стремление Холстомера самому определять свое положение в сценическом пространстве — этой образной модели мира — останется неугасимым.

В какие-то моменты он все же оказывается в центре: в сцене, когда, желая показать себя, князь Серпуховской демонстрирует его; в эпизоде «Тройка», когда седок, кучер и Холстомер летят по Кузнецкому. Здесь же, стоя в центре сцены, Холстомер впервые видит Вязопуриху. Он полюбил ее, и ему кажется, что весь мир отныне принадлежит ему. Он носится по всей сцене в диком восторге от открывшегося ему чувства. Но оказывается, что обладание всем пространством сцены является иллюзорным. И режиссер подчеркивает это, вводя в спектакль эпизод игры в жмурки. На глаза актера надевают черную повязку, и оттого его движения по сцене приобретают характер бессмысленного блуждания. Но вот повязка сорвана, и герой обнаруживает, что место у центрального столбика уже занято и принадлежит не ему, а красавцу Милому, овладевшему Вязопурихой.

Е. Лебедев, с пронзительной трагедийной силой представляющий Холстомера, в виртуозном пластическом этюде воспроизводит в момент гибели героя все те мизансцены, в которых {121} Холстомер занимал центральное положение. Фактически в обратной последовательности перед нами проходит вся жизнь героя. И актер вновь показывает нам первые минуты жизни Холстомера. Жизненный круг замыкается, как замыкается та ситуация, в которой царят лишь предписанные ритуалом движения героев, словно гарцующих под щелчки «больного» бича.

В «Истории лошади» Товстоногов наиболее четко и с высочайшим пластически-эмоциональным накалом моделирует образ конфликтного противостояния истинной жизни и реальной судьбы героя. Мистериальность действа, его особый склад создавали на сцене некий бытийный сюжет, раскрывающий трагизм человеческого пребывания в мире.

Действие товстоноговских сценических романов развертывается в условном времени-пространстве, где лишь островки реальности возникают во всей жизненной конкретности и полноте чувств. Поэтому для Товстоногова необычайно важны эффекты остранения, будь то задано самой природой актерского существования или сделано постановочными средствами с использованием брехтовского приема, введением авторского «закадрового» текста, намеренным наложением многих комментаторских текстов, введением (как в «Истории лошади» и «Тихом Доне») эпико-драматического хора.

Наряду с этими дробящими действие, остраняющими его эффектами, Товстоногов весьма активно использовал и публицистические ходы так называемого «репортажа из души героя», что выливалось в монолог-исповедь солирующего героя. «Три мешка сорной пшеницы», «История лошади», «Тихий Дон» — предстают звеньями одной цепи, в которой монолог-исповедь героя, раздавленного или вступающего в противоборство со временем, с самим сложением жизни, становится структурообразующим.

Моделируя конфликт в философском, бытийном ключе, Товстоногов стремился к созданию историко-социального эпоса, и поэтому Шолохов в прозе, как, впрочем, и Горький в драматургии, были именно его писателями.

Роман М. А. Шолохова «Тихий Дон» был не раз инсценирован в течение десятилетий после своего появления. Чаще всего авторы драматических композиций все внимание отдавали образу Григория Мелехова и событиям, в которых он непосредственно участвовал. Получалась драматическая хроника жизни одного человека. Замысел М. Шолохова и содержание романа при этом упрощались. В инсценировках на первый план выступала сначала любовная линия, а в конце акцентировался идейный спор между Григорием и Михаилом Кошевым. При этом почти все инсценировщики не укладывались {122} в рамки одной пьесы. События их подавляли. Для того, чтобы мало-мальски сохранить сложность социально-исторической проблематики романа, инсценировщикам приходилось делить все действие на две самостоятельные пьесы. Первая часть, таким образом, охватывала события до революции, вторая — включала эпизоды гражданской войны. Проект спектакля на два вечера возник еще во МХАТе, в 1930‑е годы Вл. И. Немирович-Данченко даже вел переговоры с М. А. Шолоховым. О возможности «двухсерийного» спектакля размышлял Товстоногов, когда начал обдумывать план инсценирования романа.

Однако впоследствии, в ходе работы над композицией спектакля, Товстоногов пошел по линии концентрации многопланового действия, углубленно трактуя главные темы романа. «Товстоногов, — писал критик Е. Сурков, — заглянул прямо в огнедышащий ее (трагедии. — *А. Ч*.) кратер и увидел судьбу шолоховского героя в измерении всей эпохи»[[371]](#endnote-370).

В ходе работы над постановкой «Тихого Дона» режиссер неоднократно изменял состав входящих в него эпизодов, все более концентрируя действие вокруг кульминации. В композиции активно использовались «наплывы». Многие сцены из первых частей романа вошли в спектакль как воспоминания, образы-символы, образы-метафоры. Так, история любви Григория и Аксиньи почти целиком была дана в воспоминаниях героев. И сцена их первой встречи, бурное объяснение с мужем Аксиньи в имении Листницких, — все эти эпизоды из прошлого возникали в спектакле по контрасту с теми сложными социально-психологическими коллизиями, которые переживает герой в период грозного лихолетья. Таким же образом, через «наплывы» и воспоминания возникали образы матери и отца Григория, сцены бесшабашного молодечества двух братьев Мелеховых в предгрозовые годы.

Различные эпизоды все более органично включались в центральную линию романа-спектакля, в «трагедию крестьянского Гамлета», как определял смысл постановки сам режиссер[[372]](#endnote-371). Эта глубокая трагедия представала не только как личная, но и как социальная трагедия личности, «разминувшейся с историей», с ходом социальной жизни. История являлась здесь не фоном, а действующим лицом, была «персонажем драматическим под стать другим героям».

Одна из особенностей этой постановки — обилие и пластическая, почти метафорическая, выразительность массовых сцен. В композиции они активно взаимодействовали с драмой героя. Здесь срабатывал опыт «Истории лошади». Расстрел Подтелкова, казнь Петра Мелехова, расправа казачек над Иваном Котляровым, гибель музыкантского отряда, почти опереточные {123} сцены военного совета у белогвардейцев, — все это было не только событийным фоном, не только характеризовало эпоху, но главным образом составляло «контекст душевных метаний главного героя»[[373]](#endnote-372).

Пытаясь определить жанр спектакля, критики видели в нем одновременно и «народную эпопею» и «спектакль-монолог». Не случайно поэтому постановка была воспринята как «сочинение для хора и солистов»[[374]](#endnote-373). Порою это взаимодействие хорового и монологического начал не получало прямого словесного выражения. Герой и хор конфликтно сосуществовали и противодействовали друг другу в некоем сверхсюжетном сценическом времени-пространстве спектакля. Само мизансценическое взаимодействие героя и хора создавало на сцене драматическое напряжение.

Спектакль Товстоногова упрекали за известного рода литературность. Казалось, что театр слишком упрощал задачу, вкладывая авторский текст поочередно в уста то одного, то другого, то в уста всех персонажей спектакля, заставляя их декламировать хором. Такой способ включения авторского текста в композицию вызывал недоумение. Иных критиков смущало то обстоятельство, что текст, чаще всего сочувственный по отношению к Григорию, читается всеми подряд — и красными и белыми, и родными ему людьми и врагами[[375]](#endnote-374). Дело в том, что каждый хорист был в спектакле одновременно действующим лицом в воспроизводимых событиях. Но в том-то и заключался главный смысл спектакля: индивидуальная активность каждого персонажа по-своему соотносилась с объективным хоровым голосом Истории.

Критики недоумевали, отчего в финале спектакля в звукозаписи зазвучал голос самого Шолохова[[376]](#endnote-375). Режиссер как будто «осаживал» неистовую поступь трагедии, резко обрывал действие, не давая жалеть Григория. Финальная сцена встречи Григория с сыном, трагический исход его страданий, — все это было прокомментировано в спектакле устами самого М. А. Шолохова.

Замысел Товстоногова был последователен в своей логике. Авторский текст драматически организовывался в структуре композиции. Начинал он свое развитие в общем «хоре» казаков, возвращающихся с войны на Дон. Затем служил средством раскрытия потаенных дум и переживаний Григория, за счет чего значительно укрупнялись и увеличивались его монологи. Вместе с тем авторский текст начинал звучать из уст отдельных «хористов-персонажей», комментируя ход действия. В кульминации же, когда Григорий переживал трагическое потрясение после смерти Аксиньи, перед нами возникал новый образ хора, {124} представляющий уже не монолитную массу казаков, а многоликую индивидуализированную по характерам, жизненным позициям и социальной принадлежности общность. Это был внутренне конфликтный образ народа, состоящего из отдельных личностей. Выстроившись в ряд, все персонажи как будто замыкали для героя всю глубину пространства сцены. Их реплики раскрывали смысл того внутреннего перелома, который происходил с Мелеховым. И когда в наэлектризованной тишине герой, словно по капле «выдавливал из себя» ожесточение и злобу, накопившиеся в нем, — бросал в воды тихого Дона винтовку с оставшимися патронами, только тогда помосты, на которых стоял хор, разъезжались в стороны. Пространство, замкнутое для героя, размыкалось.

В этот момент и звучал голос самого Шолохова. Товстоногов использовал эффект контраста, окрашивая огромной эмоциональной силы заключительные строки эпопеи негромким, очень будничным голосом писателя. Здесь впрямую взаимодействовали два начала, развивающиеся в спектакле: объективное, эпическое и субъективное, драматическое. Так режиссер переводил сюжет романной концепции в план активных взаимодействий.

Этот контраст человеческой страсти и бесстрастно-эпической интонации, неумолимо «вписывающий» драму героя в общую картину бытия, становился структурообразующим для товстоноговских спектаклей-романов. Чем более насыщена была эпическая форма спектакля, тем более активен и взрывчат должен был быть темперамент актеров. Не случайно в центр своих романных композиций Товстоногов помещал актеров мощной индивидуальности. Залогом действенности товстоноговских романных концепций были и «напряженный лиризм» И. Смоктуновского, и взрывной накал темперамента П. Луспекаева, и мощный надсадный пафос Е. Лебедева, и неистовый трагизм О. Борисова, и углубленный драматизм Е. Копеляна.

В развитии сценического романа на сцене товстоноговского БДТ прослеживалось восхождение от сугубо нравственной проблематики к осознанию социально-исторической, сопрягающей разные времена, философско-бытийной и, наконец, социально-философской замкнутости ситуации, в которую попадает человек в XX веке. Именно в этом суть поисков романного сверхсюжета, который вел Г. А. Товстоногов на сцене БДТ в 1950 – 80‑е годы.

# **{****126}** Н. А. Рабинянц Горьковские спектакли Г. А. Товстоногова

Горьковские спектакли Г. А. Товстоногова «Варвары» (1959), «Мещане» (1967), «Дачники» (1976), «На дне» (1987) — эпоха в творческой судьбе Большого Драматического театра. Первая встреча режиссера с Горьким — постановка «Варваров», положила начало, как уже подчеркивалось критиками и исследователями, новому осмыслению драматургического наследия писателя. Пьесы Горького, непрестанно привлекавшие советский театр с начала 1930‑х годов, решались, как правило, в публицистическом ключе. Следуя велению времени, режиссура раскрывала в них прежде всего социальные пласты. В этом ряду стоят и лучшие горьковские спектакли БДТ тридцатых, сороковых годов, созданные разными режиссерами, богатые интересными актерскими работами. Товстоногов, воздавая должное своим предшественникам — людям, «которые много сделали для утверждения Театра Горького», отмечал: «Но все же в общем решении спектаклей преобладал Горький публицист над Горьким острым психологом»[[377]](#endnote-376).

Социальное в горьковских спектаклях самого Товстоногова сопрягается с проблемами нравственными, философскими. Конфликты, рожденные конкретными историческими ситуациями переломных эпох, обнаруживают всечеловеческий смысл. Тенденция показать горьковских героев, касаясь всеобщих этических вопросов, предельно обостряющихся на разломе времени, становилась, повторяем, все более ощутимой в театральном процессе именно после «Варваров». Заметим, что товстоноговское открытие классики на сцене БДТ восходило к постановке «Идиота», возвратившей нашему театру Достоевского не адаптированного, а во всем богатстве его духовной проблематики, гениальной идейной диалектики. Погружение в мир героев Достоевского проявилось в работе режиссера над «Варварами». Примечательно, что премьера «Идиота» состоялась за полтора года до первого горьковского спектакля Товстоногова.

Обратившись к «Варварам», режиссер, как и при постановке романа Достоевского, стремился обличить «преступление против человечности». Именно так сформулировал Товстоногов этический смысл спектакля. Смысл, созвучный времени, определявшемуся идеями XX съезда КПСС. Показывая трудные конфликты, переживаемые людьми в эпоху сложных общественных переломов, — «Варвары» были написаны в напряженный {127} момент революционных событий 1905 года, — спектакль адресовался нравственному чувству своих современников. Говорил о достоинстве и правах человека. Утверждал, что никакие успехи прогресса и цивилизации не могут оправдать «варварства» по отношению к людям.

«Когда я приступил к работе над “Варварами” (1959), — писал Товстоногов, — я со всей очевидностью ощутил то, что мне хочется определить словом “глыбистость”. Горький мыслит философскими категориями огромного масштаба <…> он призывает к гуманизму, без которого немыслимо построение будущего гармоничного общества, и безжалостно препарирует такие явления, как варварство, мещанство, духовный паразитизм, которые изменяются во времени, модернизируются, но по самому существу своему остаются враждебными стремлению человечества к этой гармонии»[[378]](#endnote-377).

При всем стремлении к обобщенности режиссер не пренебрегал реалиями времени, воссоздавая атмосферу и настроение российского провинциального «бытия», казалось бы еще не потревоженного меняющимся временем. Был тут неказистый городской променад с чахлыми березами и убогой деревянной лавочкой. И просторные, но сумрачные комнаты старого барского дома, и сад с полуразрушенной беседкой. Важно, однако, заметить, что в оформлении второй редакции спектакля художник В. Л. Степанов отказался, согласно режиссуре, от иных конкретных деталей и подробностей. Например, живописный задник, изображавший общий вид уездного зеленого городка, сменился сукнами. Зрительный облик спектакля стал лаконичнее. Мера условности возросла. Глубинный ритм действия набирал напряженность, создавая ощущение жизни растревоженной, теряющей привычные опоры.

Характеры героев, вся эта пестрая вереница человеческих типов были исторически достоверными. Достоверными выглядели манера поведения, костюмы, прически, весь внешний облик действующих лиц. Но внутренний нерв их конфликтных столкновений, психологическая острота разворачивающейся драмы являли собой неизжитое, всеобщее. Тут лежал некий водораздел между спектаклями БДТ и Малого Театра, где «Варвары» в 1941 году были с огромным успехом сыграны многоопытными мастерами как социально-бытовая драма.

«Варварское и человеческое не розданы по группам: одни-де варвары, другие люди, — писал о спектакле Товстоногова исследователь его творчества Д. И. Золотницкий. — И то и другое, если заглянуть поглубже, сидит в каждом. Но надо, но стоит заглянуть поглубже»[[379]](#endnote-378).

{128} Эта глубина обнаруживалась в каждом образе, создаваемом товстоноговскими актерами, ансамбль которых уточнялся по мере жизни спектакля и обрел во второй его редакции идеальную стройность. Стройность, отличавшую лучшие работы режиссера, но достигнутую едва ли не впервые в постановке «Варваров». Все участники драмы, которая составляет многофигурную композицию, были здесь выбиты из привычной колеи меняющимися историческими обстоятельствами. Были несчастны, неприкаянны и, в большинстве своем, виновны перед жизнью, перед ближними. Тема — «человек на разломе времени» — для Товстоногова сущностная и все настойчивее развивающаяся в его горьковских спектаклях, давала себя ощутить в «Варварах». Пусть подспудно, как и в пьесе.

Отказ от прямолинейного социально-публицистического подхода к Горькому выразился в режиссерском определении жанра спектакля — трагикомедия. Он соответственно строился на контрасте смешного и трагического, страшного. Жизнь, сдвигающаяся со своих устоев, проявляла в горьковских персонажах и достойное осмеяния, и то, что не могло не пробуждать сочувствия.

Грубая, тупая, но слабеющая сила, смешная, уродливая амбициозность и горестная отцовская тревога в громогласном Редозубове В. П. Полицеймако. Комический поросячий облик редозубовского сыночка Гриши (В. А. Кузнецов), чуть ли не слабоумие — и вместе с тем что-то детское, беззащитное, легко уязвимое, — ведь не случайно Гриша одним из первых поддался развращающему влиянию Цыганова, спился буквально на глазах. Комическая и одновременно мучительная, неистовая жажда заявить о своем значении в порочном, ничтожном я погибшем мальчишке Дробязгине С. Ю. Юрского, который блистательно сыграл эту роль во второй редакции спектакля. Столь же неоднозначными были образы зловредного Павлина Головастикова (Б. С. Рыжухин), ощущающего себя святым мучеником, и Притыкиной (Л. А. Волынская), такой смешной поначалу в своей жеманной провинциальной восторженности, а потом несчастной старухи, обобранной и брошенной молодым мужем.

Герои, с которыми Горький связывал свои надежды на будущее, но обозначил в пьесе скорее эскизно, были показаны в спектакле любовно, при том, что некоторые их черты высвечивались режиссурой с добрым юмором. Комическая строптивость в угловатой порывистой Кате Редозубовой (З. М. Шарко). Несколько наивное прямодушие в Степане Лукине (В. Э. Рецептер, а во второй редакции — О. В. Басилашвили), его смущение {129} перед собственным чувством к Кате. Жанровый принцип оставался и здесь ненарушенным.

Но, конечно же, определяла содержание спектакля в жанровом его единстве, меру его незабываемого воздействия режиссерская интерпретация и исполнение главных ролей Черкуна и Цыганова, Анны и Лидии Богаевской, четы Монаховых и доктора Макарова. Их связывала драма человеческой недовоплощенности, за которой стояло расшатавшееся время.

Сломленный, опустившийся доктор Макаров в исполнении Н. П. Корна был трагичен и страшен. Он единственный, пожалуй, не имел комических черт. Мука неразделенной страсти предельно обостряла мысль, восприятие окружающей ничтожной жизни, усиливала отвращение к пошлости, к варварам уездным и цивилизованным. Как никто другой понимая Надежду Монахову — «… ты как земля богата силой творческой <…> ты носишь в себе великую любовь», — он предчувствовал фатальность ее судьбы.

В спектакле разрушалось привычное представление об акцизном надзирателе Маврикии Монахове, которого, как правило, изображали на сцене безликим пошляком. В Монахове Е. А. Лебедева соединялись противоречивые свойства, создававшие пронзительный трагикомический эффект исполнения. Актер играл человека, снедаемого комплексом неполноценности и жаждой самоутверждения. Отвратительного, жалкого и смешного в своих претензиях на игру ума и победительную светскость. Провинциальная нарочитость проскальзывала в его манерных жестах, в особо выделанной походке, в подобострастии, смешанном с усилиями подчеркнуть свою значительность.

В глазах же таилась маета, горькая усталость от собственного усердия. Но главное было в другом: в безответном и постоянно унижаемом чувстве к жене. В стремлении добиться ответа любой ценой. Безнадежная трагическая страсть роднила лебедевского Монахова и Рогожина из «Идиота», которого артист с нарастающим успехом играл в ту пору.

Черкун и Цыганов, к которым лебедевский Монахов обращал потерянно и отчаянно свое обвинение: «Господа, вы убили человека… за что?» — были показаны столь же психологически сложно. В человеческой неповторимости и четкой исторической обусловленности. И в строгом соответствии с жанровым решением режиссуры.

Товстоногов, поручая обаятельному молодому П. Б. Луспекаеву роль Черкуна, исключил возможность прямого изображения самодовольного и жесткого прагматика. (Именно таким играл его в спектакле Малого театра Н. А. Анненков). Черкун на сцене БДТ привлекал при первом своем появлении не декларативной {130} резкостью, а прямотой и душевной свободой. Как никогда доселе, были оправданы в товстоноговском спектакле привязанность к Черкуну его жены, пристальный интерес Лидии Богаевской, любовь Надежды. Опустошенность, равнодушие проступали в Черкуне Луспекаева исподволь. Он действительно, говоря словами Лидии Богаевской, словно бы тускнел. Это была капитуляция перед жизнью, которой Черкун еще недавно готов был бросить вызов. Она узнавалась в неспособности помочь жене, в ленивом и неблагородном пренебрежении ею. В усталом отступлении перед духовным максимализмом Лидии Богаевской, в том, как растерянно и жестоко Черкун Луспекаева отрекался от Надежды. В неожиданной слабости внешне крепкого, молодого, так много обещавшего и полного обаяния человека крылась драма. Было, однако, и нечто смешное в этом падении «героя».

Цыганов — великолепная актерская работа В. И. Стржельчика — проделывал в товстоноговском спектакле словно бы обратный путь. Изысканный скептик, холодный утонченный аристократ, — в отличие от Черкуна, в котором Луспекаев давал отчетливо ощутить интеллигента в первом поколении, — Цыганов оказывался способным на истинное и безрассудное чувство. Это чувство приходило к нему, как расплата за себялюбие, высокомерие и цинизм, прикрытые элегантной непринужденностью. За то, что людей и мир он воспринимал лишь как повод для иронии и развлечения. В последней и тщетной своей попытке завоевать Надежду этот «гурман и лев» был искренен и трагичен. Однако комизм тут заключался в самой ситуации, когда Надежда обстоятельно объясняла коленопреклоненному Цыганову, почему он ей не пара — пожилой, мол, скоро лысым будет и вообще «ведь важен мужчина, а не что-нибудь другое…».

Выявление драматизма каждой человеческой судьбы сопрягалось в режиссуре Товстоногова с трезвым взыскательным подходом к человеку. Поэтому в спектакле неоднозначно решался и образ Анны — он стал одним из центральных, когда роль перешла к вступившей в труппу БДТ Э. А. Поповой. Жена Черкуна, третируемая мужем, была в спектакле фигурой не только страдательной. Характер миловидной женщины, такой беспомощной, зависимой и преданно любящей, но одновременно цепкой, докучливой в любви и неожиданно агрессивной, проявлялся порой в неприглядных, даже опасных действиях. Уязвимой оказывалась и Лидия Павловна Богаевская в исполнении Н. А. Ольхиной — аристократичная, с надменной своей красотой и холодной сдержанностью, несовместимая с провинциальной пошлостью. Мечтая о духовно наполненной {131} жизни, она с презрением отстранялась от окружающего. И в этой отстраненности Лидии — Ольхиной крылась слабость. Подчеркивая свою незаинтересованность в происходящем, она невольно становилась участницей смешных и одновременно трагических событий. «И Лидия Павловна, когда она говорит: “Эти женщины… как они жалки…” — вдруг становится смешной, потому что она не понимает, что она так же жалка, как те женщины, которых она осмеяла»[[380]](#endnote-379), — заметит Товстоногов.

В товстоноговском спектакле с его особой жанровой основой раскрылось обобщающее значение образа Надежды Монаховой — единственной тут внутренне цельной личности. И потому обреченной на гибель. Надежду играла Т. В. Доронина — блистательный дебют молодой актрисы на сцене БДТ. Страстный темперамент, женская природа и тип красоты удивительно соответствовали образу горьковской героини, каким он виделся в сценическом замысле Товстоногова. В замедленно плавных ритмах, словно завороженная, жила Надежда — Доронина в обособленном своем мире среди чуждых ей людей, среди непонимания и жадных вожделений. В ней многое выглядело смешным. И манера одеваться. И важные ее певучие и доверчивые рассуждения о любви. Чувственность, сочетавшаяся с непосредственностью чистой души. И это сочетание тоже могло порой произвести впечатление комическое.

Товстоногов предостерегал актрису от приближения к традиционному образу роковой романтической героини, какой, скажем, была Монахова у великолепной Е. Н. Гоголевой в спектакле Малого театра. В Надежде Дорониной, такой провинциальной, зачастую несуразной, горело и томилось сердце, ожидающее чуда. Чуда любви, героя, который преобразит жизнь, наполнит ее прекрасным смыслом, освободит от «живых мертвецов». Она словно претворяла в себе энергию молодой России, стихийную жажду героического деяния.

«Любовь для доронинской Надежды, — писала Р. М. Беньяш, — не только страсть, но единственный доступный способ победить быт, тягучий и принижающий. Недаром в финале, когда она намеренно спокойно и уже отрешенно говорит: “Душно здесь… душно мне…”, кажется, что она сейчас, еще не договорив, задохнется. Потому что аккумулированная в ней энергия ищет выхода и может каждую минуту ее жизни сделать последней. В этом сила Надежды. И в этом же ее неизбежная трагедия»[[381]](#endnote-380).

Создавая уникальный актерский ансамбль «Варваров», уточняя и укрупняя решение образов, вводя новых исполнителей, Товстоногов был бескомпромиссен. Заметим особо — он стремился к возрастному соответствию между героями пьесы и {132} спектакля. Для режиссера это было тогда глубоко принципиальным. Для артистов великой удачей и счастьем. Для большинства из них спектакль оказался решающим событием в творчестве и судьбе.

«Существует убеждение, что в постановках классических пьес, в том числе горьковских, центральные роли должны исполнять наиболее опытные мастера, то есть артисты старшего поколения, — писал Товстоногов. — А ведь возраст — важнейшее обстоятельство, определяющее и природу отношений между людьми, и характер их поведения <…> Всякое нарушение возраста действующих лиц пьес Горького запутывает, искажает смысл их отношений. Поэтому Большой драматический театр доверил исполнение большинства ролей молодым артистам»[[382]](#endnote-381).

Такая позиция главного режиссера не только во многом определила новаторскую суть и выдающийся успех спектакля, но и предрешила естественное и плодотворное становление искусства БДТ, его труппы, каждой его актерской индивидуальности…

«Варвары» — спектакль, где утверждалась мощь режиссерского дара Товстоногова в театральном воплощении классики. Умение найти точный жанровый принцип и соответственно постигнуть авторскую природу чувств, помочь актерам претворить ее в сценическое действие. Искусство человековедения. Стремление постичь человека в переломную эпоху. Историзм и способность выявить в классике наиболее близкие современности пласты содержания без насилия над авторской идеей. Прав был Ю. Юзовский, когда, анализируя спектакль, подчеркивал, что «без его опыта не может пойти дальнейшее развитие горьковского театра»[[383]](#endnote-382).

«Мещане», которых театр показал восемь лет спустя, продолжили и углубили проблематику «Варваров». По мысли Товстоногова, «“Мещане” — пьеса более трудная для сценического воплощения, ее философия выражена более сложным, более объемным ходом»[[384]](#endnote-383). Режиссер снова спорил с «горьковским каноном» — литературоведческим и театральным, — который жестко привязывал «Мещан» к конкретной исторической ситуации конца 1905 года с типичной для нее расстановкой социальных сил, нарастающим классовым конфликтом. С этой сложившейся оценкой начал спор в своей постановке «Мещан» на сцене БДТ А. Д. Дикий (1937), стремясь широко осмыслить проблему мещанства и человеческую драму героев. Товстоногов, справедливо полагая, что историко-социальный пласт непременно найдет в спектакле свое претворение, шел к всеобъемлющему анализу мещанства как явления вневременного и уж отнюдь не изжитого. Он ставил целью глубинное психологическое исследование {133} характеров, максимально укрупняя их. Исследование философской проблемы — человек на разломе времени, замкнутый отжившими представлениями, было обозначено в постановке «Варваров». Режиссер нашел соответствующее жанровое решение, всесторонне осмысляя, развивая и обобщая принцип трагикомедии. В «Мещанах» зона трагикомического обретет жанровые очертания «трагипошлости».

… Дом старшины малярного цеха мещанина Бессеменова являл на сцене БДТ некий отдельный мир, раздираемый непрерывной, выматывающей душу ожесточенной борьбой. Накал этой борьбы достигал катастрофической силы. Не случайно в иных рецензиях и статьях, посвященных спектаклю, упоминалась шекспировская мощь страстей и драматических столкновений между героями.

Товстоногов, выступивший тут и как сценограф, на первый взгляд кропотливо следовал ремаркам, воссоздавая обстановку бессеменовского дома. Но показанную во всех подробностях мещанскую горницу, придавленную толстой плитой потолка, окружала странная пустота, как знак чуждого Бессеменовым, непонятного и пугающего мира. В этой гулкой пустоте, словно в истерзанном сознании героев, раздавались многократно повторяющиеся реплики каждого акта, снова и снова назойливо напоминая о пошлости и безвыходности бытия этого дома. Бессеменовский быт с тягучим скрипом дверей, боем часов, неизменными чаепитиями был сгущен до символа. И короткое вступление перед началом действия — расхожий тоскливенький напев балалайки, и суперзанавес спектакля — пожелтевшая семейная фотография Бессеменовых, увеличенная во все зеркало сцены, являли собой не только метафорическое обозначение эпохи. В них была и отчуждающая ирония. Звуки балалайки на всем протяжении действия будут насмешливым «отыгрышем» к очередному исступленному скандалу. А семейная фотография с ее традиционной благопристойностью, сократившись до обычных размеров, простоит на протяжении всего спектакля на пианино, иронически контрастируя с неблагообразием происходящего.

Абсурдность мещанского бытия с его трагикомическим эгоцентризмом и стихией самоутверждения подчеркивалась с той же неумолимой повторяемостью, с какой возникали и гасли в бессеменовском доме вспышки вражды. Эта повторяемость обуславливала пульсирующие ритмы спектакля, структуру его мизансцен. Словно по замкнутому кругу мечутся друг за другом отец и дети Бессеменовы во время яростного своего спора, когда Татьяна, одержимо воздевая руки, провозглашает: «ваша правда — чужая нам! У нас уже своя… Две правды, папаша…» Как {134} узник в камере, как зверь в клетке меряет комнату шагающий из угла в угол Петр. По замкнутой линии выстроен и полный внутреннего смятения угловатый рисунок мизансцен Татьяны.

В жестоких сшибках утверждая «свою правду», обитатели бессеменовского дома были неспособны услышать друг друга, не знали милосердия. И были бесконечно, непоправимо несчастны. И витийствовали надсадно и тщетно, словно разыгрывая некое душераздирающее представление. «Такое решение диктовало и определенную форму построения мизансцен, — писал Товстоногов. — Здесь нельзя было ограничиться рамками бытовой достоверности, я искал остроты иного, публицистического толка. Поэтому все мизансцены я строил таким образом, чтобы тот, что находится в данный момент в центре скандала, получал площадку для своего выступления»[[385]](#endnote-384).

Происходящее в семье Бессеменовых, разъединенной внутренне и столь же непреодолимо разобщенной с миром, режиссер укрупнял до трагедии, одновременно сообщая ей призвук саркастического комизма. Тут уместно напомнить об одной из кульминационных сцен спектакля, о которой многократно говорилось и писалось. Бессеменов, потрясенный уходом Нила, а затем Петра, точно король Лир предательством дочерей, бережно снимает с подоконника горшок с цветами, тщательно обтерев ноги, забирается на диван и распахивает окно с глухим отчаянным криком: «Полицию зови! Долой с квартиры!» Сокрушающее горе и абсурдность несоответствующих переживаемой ситуации действий.

Бессеменов Лебедева жаждал достучаться до сердец своих детей, прорваться к смыслу жизни. Но превыше всего тут оказывалось мещанское стремление утвердить свое «я», уязвить каждого, восторжествовать и над своими, и над чужими. Превыше всего — собственная обида. Здесь и самоистязание, и юродство. «Я сейчас не Бессеменов, не мещанин, а пророк, апостол. Я великомученик Василий Блаженный. Как в театре, как в трагедии», — писал Евгений Лебедев в своей книге «Мой Бессеменов», уникальном, тончайшем исследовании психологии, социальных и нравственных истоков создаваемого характера[[386]](#endnote-385). Назойливые поучения и укоры, мол, ближние не воздают ему по заслугам, тоскливая обеспокоенность их неустройством угнетали и давили злосчастных домочадцев Лебедева — Бессеменова. Чем сильнее была эта чрезмерная сосредоточенность на невзгодах семьи, тем тяжелее она для всех, а пуще для него самого.

Размышляя об образе Бессеменова в товстоноговском спектакле, И. Н. Соловьева и В. И. Шитова выдвинули обобщенное определение мещанского способа жизни и философии. «… Этот {135} проклятый дар замыкать все токи мира “на себя” есть источник того невыносимого напряжения страстей, той мощи эмоционального поля, какое являет, на наш взгляд, всегдашний и коренной признак мещанского дома»[[387]](#endnote-386).

Было, однако, в замысле и решении спектакля и нечто сообщающее образу Бессеменова трагедийный объем и человечность — извечная трагедия отцовства. Эта трагедийная тема звучала намного сильней, чем в постановке Дикого. В спектакле Товстоногова обнаруживалась вся трудность, вся угрожающая драматическая насыщенность отношений Бессеменова с Нилом. Старик был не только взбешен ужасной, с его точки зрения, неблагодарностью Нила, который держится независимо, пренебрег его, Бессеменова, дочерью и выбрал невесту по своему вкусу, да еще не спросясь благословения. Бессеменову Лебедева не только по-человечески больно расставаться с Нилом. Он сражен его уходом, ибо чувствует в приемыше нечто устойчивое, потерянную им самим точку опоры. Опоры, которой начисто лишены его родные дети.

В ощущении рушащегося мира, в муках отцовства была трагедия этого Бессеменова. Комедия заключалась в очевидной абсурдности попыток старика остановить изжитое время, в притязаниях на «учительство жизни».

Печатью трагедии был отмечен и образ Татьяны. Эта роль в исполнении Э. А. Поповой — одна из вершин блистательного актерского ансамбля товстоноговских «Мещан». Круглолицая, полноватая, с гладко зачесанными волосами, в аскетически темных, точно старообрядческих одеяниях, она производила впечатление странной силы. Силы немалой, но нереализованной и подавляемой постоянно.

«С самого начала спектакля не найдешь в такой Татьяне бесхарактерности, безличности и тому подобных качеств», — в этом, то мнению Е. Калмановского, было коренное отличие Татьяны — Поповой от привычных сценических трактовок роли[[388]](#endnote-387).

Стремление сохранить сдержанность сочеталось в Татьяне Поповой с постоянно скрываемым смятением, которое прорывалось вдруг резким вскриком, жестом, негодующим взглядом. Затаенная ожесточенность — с мучительными всплесками сострадания к отцу и матери. Истачивающая душу неприязнь к окружающему — с попытками как-то «примениться» к бытию отцовского дома. Но — только внешне, внутренне все больше замыкаясь и напряженно сохраняя некий заслон между миром и собой. Замкнутость, граничащая порой с презрительным высокомерием, не отзвук ли той претензии на превосходство, которая бросала комический отсвет на трагедийно укрупненный образ лебедевского Бессеменова?

{136} Однако для Татьяны, какой она представала здесь с ее гордой ожесточенностью, одиночеством, раздражением против ближних и болью за них, с ее унижающей женской обездоленностью, мог быть выход — отзовись Нил на ее чувство. Смягчался нежностью тяжелый отчужденный взгляд. Проблеск надежды и уже — готовность к радости. Побороть, не уронить себя при известии, что Нил любит Полю, она сумела. Но снести оскорбление, незаслуженную обиду было не по силам. Мрачная энергия, с которой Татьяна Поповой выдерживала бессмысленную и ненормальную жизнь, оставляла ее. И когда в финале спектакля, безжизненно подняв руки, она медленно поворачивалась вокруг себя, словно по инерции пытаясь поймать моль — это был уже конченый человек. В ее воздетых руках была последняя и тщетная мольба о помощи. Так воспринимался исполненный трагизма обобщающий смысл пластического образа, которым режиссер завершал спектакль. Решение, с поразительным проникновением поддержанное актрисой.

В образе Петра Бессеменова, которого играл В. Э. Рецептер, трагедийных нот не было. С безвольным и словно бы стертым лицом, издерганный, неприкаянный, обмякший — актер очень тонко исследовал ущербное состояние духа своего героя — Петр по сравнению с сестрой являл собой личность некрупную, с мещанской амбицией, неуместным подчеркиванием своей значительности, что производило комический эффект. И все же в том, как он пытался отбиться от докучливых нападок отца, была неподдельная мука и человеческая незащищенность, потерянность, которые могли вызвать сочувствие.

Воплощение в спектакле жесткого горьковского начала не мешало мысли режиссера оставаться непредубежденной и широкой. В той же мере это относится и к режиссерскому решению образа Акулины Ивановны Бессеменовой. М. А. Призван-Соколова играла ее жалкой, приниженной и одновременно агрессивной. Затравленный, страдальческий взгляд и ханжески поджатые губы. Любовь к детям, старание защитить их от непрестанного гнева и придирок отца и въедливая сварливость — образованные гордецы теснят бедных родителей. Степенность хозяйки и угодливая юркость, страх и замороченность существа зависимого — старик ведь и руку на нее поднять горазд — и вскидчивость, злобная до смешного в нападках на Нила, на всех, кто «не свой». Мещанство непременно разграничивает мир на свою кровь, свою семью и всех остальных — чужих.

Эти остальные, «чужие» горьковской пьесы оказывались в спектакле Товстоногова антагонистами мещанской психологии и мироощущения, прежде всего, как люди естественные, внутренне {137} свободные. Здесь было не только согласное идее Горького столкновение полярных социальных позиций в определенных исторических обстоятельствах. Содержание конфликта было всеобщим. «Противопоставление бессмысленности и здравого смысла по самому большому счету является для меня главным в спектакле», — писал Товстоногов[[389]](#endnote-388). В спектакле противостояли друг другу выморочное эгоцентрическое сознание и силы живой жизни.

Не только мрачное отрицание звучало в саркастических и громогласных, подобно трубам органа, речах Тетерева — П. П. Панкова. Не только великолепное презрение к мещанской тупости и амбициям переполняло этого гордого, неприкаянного и трагически опустившегося богатыря. Но и боль за мир, изувеченный мещанством, за человека, которому тесно в этом мире. И острота этой боли говорила о неуничтожимых силах жизни. Несовместимые с бессеменовщиной незлобивость, веселая независимость, доброжелательное приятие людей, природы, всего окружающего были в простодушном бродяжке Перчихине, которого играл Н. Н. Трофимов. Заметим тут, что этот горьковский персонаж в иных спектаклях (и, в частности, у А. Дикого в исполнении В. Я. Софронова) наделялся скорее чертами просветленной святости. Согласно Товстоногову, простодушие соединялось в Перчихине со здравым смыслом — отсюда шло и чувство справедливости нищего птицелова. Елена, — утверждал режиссер, — отнюдь не являлась в его спектакле «светлой личностью, женщиной передовой и даже в известной мере прогрессивной»[[390]](#endnote-389) — такой ее хотели видеть обычно. Уютная, незатейливая, хотя и не без лукавого женского кокетства и расчета, Елена Л. И. Макаровой была веселым, а главное — полным жизни человеком.

Наконец Нил — один из горьковских образов, получивших едва ли не самое каноническое истолкование в литературоведении, критике, а также и в театре. Его решение в товстоноговском спектакле — Нила играл К. Ю. Лавров — вызвало, как известно, серьезные нарекания некоторых критиков, именно в силу своей нетрадиционности. При том, что в целом спектакль уже по выходе своем оценивался всеми как одна из вершин современного театра. О перипетиях полемики вокруг фигуры Нила в трактовке Товстоногова подробно пишет Ю. С. Рыбаков в монографии, посвященной творчеству режиссера[[391]](#endnote-390). Социально-обличительные речи этого героя были свободны в спектакле от привычной лозунговости. Здоровый, простой рабочий парень, он всем существом противился мучительной абсурдности бессеменовского бытия. И в этом протесте был жесток, а порой и вызывающе груб. И равнодушно холоден, {138} даже пренебрежителен к Татьяне. Примечательно, что в спектакле А. Дикого (Н. П. Корн) также снимался с публицистических котурнов, он был при этом мягок и простодушен. Нил Лаврова порывал с семьей приемного отца с презрением сильного к беспомощным и слабым. Порывал, как хозяин своей судьбы, возможно, будущий полновластный и непререкаемый хозяин жизни — это тоже читалось в решении образа. Не здесь ли была главная причина споров, возникших вокруг него?

Товстоноговские «Мещане» шли на сцене около двух десятилетий. Они с грандиозным успехом были показаны во многих странах мира. Сегодня возражения, связанные с образом Нила, выглядят несостоятельными. Спектакль не старел с годами. Напротив, он все явственнее обнаруживал свою глубинную суть, свою истинную классичность. Почти без потерь был создан его телевизионный вариант. Так что это художественно совершенное создание театра не будет утрачено во времени…

Постановка «Дачников», пожалуй, самая нетрадиционная среди горьковских спектаклей Товстоногова. Самая неожиданная по жанровому решению, стилю, зрительному ряду. При том, что внутренне она неразрывно связана и с «Варварами», и с «Мещанами». Режиссер анализирует нравственный мир человека в кризисной ситуации, исследует корни духовного кризиса, «варварство», «мещанство», пагубную философию потребительства, философию «дачников».

Написанные в 1904 году «Дачники» выразили идеологическую позицию Горького, который предъявил в ту пору беспощадный счет определенной части интеллигенции. В том числе и художественной. Пьеса тогда же получила согласное этой позиции театральное решение, продолженное в ее дальнейшей сценической истории.

Революционная романтика непреложно утверждалась в «Дачниках», поставленных на сцене БДТ в 1939 году Бабочкиным, спектакле, отличавшемся глубиной социально-психологических характеристик, прекрасным актерским ансамблем. Марья Львовна, Соня, Варвара — герои, оппозиционные «дачникам», давали им победоносный бой. Во Власе — Б. А. Бабочкине, мужественном, сильном, обаятельном, безошибочно угадывался молодой Горький (об этом подробно пишет Ю. Юзовский в упоминавшейся монографии «Советские актеры в горьковских ролях»).

Товстоногов предложил свою концепцию пьесы. Привычного размежевания лагерей в его спектакле не было. Влас (Ю. А. Демич), нервный, ожесточенный и словно бы потерянный, оказывался тут одиноким. Едва ли он мог найти опору в Марье Львовне — ее играли Н. А. Ольхина и Л. И. Макарова, — которая {139} не воспринималась как крупная, яркая личность. Скорее, как стареющая женщина (и этим озабоченная), милая и мягкая, с усталым отвращением относящаяся к окружающей бездуховности и цинизму. Образ юной Сони и вовсе отодвигался на дальний план. Только Двоеточие в исполнении Е. А. Лебедева отзывался на происходящее с острым и насмешливым изумлением и болью. Натура широкая, жизнелюбивая, активная, он готов был помочь и Власу, и Варваре.

Но помочь Варваре, по мысли Товстоногова, было уже нельзя. В пьесе она покидает мужа, мир «дачников», уходя с Марьей Львовной, Соней, Власом в другую жизнь. В спектакле ей не удавалось вырваться из замкнутого круга пошлого бытия без идеалов, где «все гниет и разлагается». Не случайно в финале действия, рванувшись к рампе, она, заломив руки, будет рыдать одна в безмерном отчаянии. А из клубящегося мрака еще раз прозвучат голоса людей, с которыми столкнула ее жизнь и среди которых никто не сумел ей помочь, направить, спасти… Так трагедийно подавалась режиссурой развязка пьесы. Спектакль завершался громким, самодовольным, нескончаемым хохотом Басова и Шалимова, расположившихся с бутылкой вина у обеденного стола. Мысль режиссера о живучести бездуховных, низких начал обнаруживала себя здесь отчетливо и горько.

Товстоноговское решение предельно обостряло тему вины, преступления «дачников» перед живой жизнью, как бы олицетворенной в образе Варвары. Перед жизнью, которая могла быть прекрасной. Не случайно в пластике, костюмах Варвары угадывалось некое сходство с грациозной, светлой плененной птицей. Каждая из исполнительниц роли Варвары вела тут свой мотив. С. В. Головина — прелестной, хрупкой и загубленной юности. Л. И. Малеванная — зрелого, мыслящего человека, мучительно ищущего выхода. Трагическая тема Варвары была в спектакле стержневой. Это подчеркивала мелодия странного вальса — голос виолончели, всего три повторяющиеся ноты, тревожные, скорбные, завораживающие. Вальс открывал спектакль. Его волны то опадали, то взмывали в кульминационные моменты действия, отмечая каждый новый удар-разочарование, который наносила Варваре жизнь.

Но трагедия по воле режиссуры обретала в спектакле призвук гротеска, сопрягаясь с фарсом, водевилем. А глубинный психологизм — с символической обобщенностью. Житейская достоверность не исключала тут прямого общения с залом.

«Веселыми едоками» называет А. М. Смелянский[[392]](#endnote-391) персонажей товстоноговского спектакля — «выбившихся в люди» пресловутых интеллигентов в первом поколении. Вслед за Горьким {140} режиссер был беспощаден, обнажая их духовное убожество в сгущенных жанровых характеристиках. Благодушное потребительство жизни воплощал в спектакле адвокат Басов. О. В. Басилашвили играл его виртуозно, балансируя на грани гротеска и ни на минуту не утрачивая правды конкретного характера. Его Басов был упоен самим процессом физического бытия. Хотя он побаивался жены и, защищаясь, говорил с Варварой с капризной интонацией балованного ребенка, в сущности, ничто не могло помешать ему наслаждаться растительной жизнью. «Славное это занятие жизнь», — Басилашвили бросал в зал откровения своего героя простодушно, но в глазах при этом не было ни малейшего проблеска мысли или чувства. И чего бы ни коснулся этот «благонамеренный мерзавец», как определил его А. Смелянский, все оборачивалось пошлостью. А подле Басова вился мелким бесом его молодой помощник Замыслов (Г. П. Богачев). Щеголеватый пакостник с ускользающим взглядом, соединение наглости и подобострастия, он обещал намного превзойти своего патрона. А покамест с нетерпеливой похотливостью вел свои амурные делишки. Впрочем, по этой части был горазд в спектакле и сам Басов.

«Попользоваться насчет клубнички», — подчеркивал режиссер, — вожделенное условие благоденствия «дачников». Недавний «властитель дум» писатель Шалимов — его с иронией и не без водевильных красок играл В. И. Стржельчик — приступался невзначай к разным дамам на предмет мимолетного дачного романчика, не огорчаясь при неудаче. Ему вообще все было безразлично, кроме собственного покоя. Стоя рядом с Басовым и глядя в зал, Шалимов Стржельчика проникновенно повествовал о своей творческой драме — он «потерял» читателя, он не понимает новых, чуждых ему людей. Но взгляд его был равнодушен. Сытостью веяло от всей его фигуры. Какая уж тут драма! Просто утомительно все время «тянуться», казаться гражданином…

Драма отставшего от времени, исчерпавшего себя таланта, которую можно было прочитать в пьесе, где шла определенная полемика с образом чеховского Тригорина, оборачивалась в спектакле Товстоногова водевилем. Лишена права на драму была в спектакле и поэтесса Калерия в исполнении З. М. Шарко, претенциозная, тщеславная, злая. А философствующий Рюмин (В. Э. Рецептер) с его проповедью красивой лжи в защиту от «бесформенного чудовища» жизни, был изначально ничтожен и пуст. Заметим, что в пьесе Рюмин постоянный оппонент Марьи Львовны, фигура, выражающая для Горького весьма определенные идейные тенденции времени. В спектакле же в своей смешной и жалкой расслабленности он тоже являл собой {141} скорей персонаж печального водевиля. «Тема “тысяч, изменивших клятвам юности”, не чувствуется в спектакле, потому что никому из дачников не оставлено даже намека на идейное прошлое»[[393]](#endnote-392), — писал А. Смелянский.

В жанровое многоголосье актерских решений «партия» инженера Суслова вносила пронзительную драматическую ноту. О. И. Борисов играл человека внешне непроницаемого, но испепеленного безверием и недоброжелательностью. Человека злобного ума с острым презрительным взглядом, для которого любое проявление гражданских чувств, духовности — кривлянье и ложь. Его, идеолога обывательщины, разнимало от холодной ярости, когда, изменив обычной сдержанности, он декларировал истерически — человек исчерпывается стремлением «пить, есть и иметь женщину!» Но опустошенный циник Суслов Борисова жил в состоянии внутренней пытки, наказанный любовью к собственной жене, которой внушал омерзение. В отличие от Басова и других утробного благополучия ему не было дано.

С глубоким драматическим надрывом играла Юлию Суслову Н. М. Тенякова. Эта женщина, манкая, обаятельная, с ленивой грацией, еле уловимым привкусом порока и разъедающей самоиронией, понимала все происходящее и себя самое. «Давай застрелимся!» — говорила она мужу с убийственным сарказмом. И знала: даже такого выхода не оставила ей судьба. Юлия Теняковой могла прожить совсем другую жизнь. Но тоже оказывалась жертвой дачников — именно это имел в виду режиссер.

Мысль о пагубном влиянии бездуховности, потребительства — остросовременная и для Товстоногова важная чрезвычайно. «Интеллигентская» профессия дачников — лишь средство к сытому благоденствию. Дачники в спектакле Товстоногова — обыватели, присвоившие звание интеллигенции, профанирующие понятие интеллигентности.

Они присвоили красоту, которая претворялась тут в образах «серебряного века» русской культуры, пронизывающих оформление художника Э. С. Кочергина. Цветовая гамма воскрешала эпоху «Мира искусства». Безукоризненная элегантность костюмов. Бархат, кружева, легкий шелк, струящиеся, никнущие извивы тканей. Открытую сцену, пол которой обтягивал зеленый бархат, окаймляли белые стволы берез. Светло-зеленый кружевной суперзанавес, слегка напоминавший ажурные кроны деревьев, отграничивал линию просцениума. Сценическое пространство было замкнуто зеленой сетчатой тканью, рождая ощущение холодной пустоты. Но эта зеленая пелена, пронизанная изнутри светом, передавала и прозрачность воздуха и распахнутость лесной дали… За тонкой мерцающей сетью, {142} которая словно бы огораживала жизнь главных героев, шло свое зыбкое движение. То замедленно, то в легком беге скользили прелестные зонтики, фигуры, пары. Возникали контуры пестрого театрика. Подле него любители репетировали свой спектакль. Внезапно они оборачивались и аплодировали соседям, переживающим непридуманные драмы. И этот почти беззвучный второй план вносил некий фантастический элемент в спектакль, иронически комментируя основные события… Перед лицом окружающей красоты резко высвечивался ужас пустого себялюбивого существования, плотоядной жадности дачников, поселившихся в чеховском вишневом саду, распроданном на дачные участки. Рождалось ощущение абсурдности происходящего, когда прекрасный мир, сама природа доставались «веселым едокам», захватившим ключевые позиции в жизни. Ситуация, суть которой отнюдь не исчерпывалась временем, отраженным в пьесе.

«Раздвигая и углубляя концепцию конфликта “Дачников”, воплощая в действии идею жанровой полифонии, режиссура открывает новые возможности произведения. Они связаны в первую очередь с усилением философско-гуманистических начал горьковской драмы», — писал Э. Яснец[[394]](#endnote-393).

Созданный девять лет спустя после постановки «Дачников», где претворялись элементы трагедии, водевиля, фарса, сгущенного до гротеска, спектакль «На дне» был решен Товстоноговым в отчетливо трагедийном ключе. Режиссер передавал тут ощущение глобальных проблем конца XX века, когда все тревожнее звучат голоса о гибельной опасности, грозящей человечеству и всей планете.

Спектакль, замыкающий горьковскую тетралогию Товстоногова, обращен к современности, при том, что он, как единодушно отмечалось критикой, был подчеркнуто академичен. Правда, за реалиями жизни, подробностями изображения характеров, психологии, быта ночлежки, традиционной бережностью к авторскому тексту не все постигали укрупненный до символа смысл, который обнаруживали этические идеи постановки, напряженные споры между героями, их судьбы. Иным традиционность, академичность помешали ощутить современное звучание спектакля, созданного Мастером на восьмом десятке жизни вместе с ведущими актерами старшего поколения. (Заметим в скобках — многие из них играли в первой горьковской постановке молодого Товстоногова, осуществленной без малого тридцать лет назад. Режиссер остался верен актерам, с которыми одерживал первые свои победы на сцене БДТ).

Обитатели «дна» в товстоноговском спектакле — люди у последней черты. Не случайно тут из-за светового занавеса, {143} словно из тяжелого тумана, возникал силуэт бункера, углом повернутого на зрительный зал, — емкий, зловещий образ, созданный художником Кочергиным. Его тяжелые стены, поднявшись, открывали перекошенное, стесненное пространство, ограниченное двухъярусными нарами и ступенями крутой лестницы, в котором, как в некоей преисподней, копошатся люди в серых лохмотьях. Не случайно, когда в финале уходила вверх задняя стена бункера, обнаружив мглистую пустоту, кучка ночлежников, приютившаяся при желтом свете висящей лампы вокруг стола с бутылками водки и убогой снедью, виделась подобной последнему островку жизни среди бесконечного мрака.

Тема грозного предостережения была заявлена и в звуковой партитуре спектакля. Странный скрежещущий вопль, точно сигнал бедствия, обозначал каждое новое звено в цепи его трагических событий. Другой лейтмотив — введенная в пьесу Горьким музыкальная фраза из песни «Солнце всходит и заходит». Фраза незавершенная и в незавершенности своей исполненная тревоги. Мелодия уличной шарманки щемяще прозвучит в начале действия и в чередовании картин. Ее незатейливый напев не то чтобы уведет к ликам и впечатлениям минувшей, отжитой жизни, а напомнит об истоках, корнях. Равно как и образы нищего городского люда, возникающие между действиями перед стенами бункера-ночлежки. Так соединялись в режиссерском решении обобщающая суть происходящего с конкретностью образного ряда, прошлое и настоящее — опять-таки не случайно глянет пристально в зрительный зал то взыскующий добра Лука, то блюститель порядка — жандарм.

В осязаемом, обстоятельно воссозданном течении жизни актеры играли, согласно режиссуре, драму столкновения идей. Они были разные, до конца, казалось бы, извершившиеся, грешные, пьяные, потерявшие себя, со своей болью, отчаянием, всплесками гневных раздумий. И вызывающе независимые, непримиренные. Однако, при всей резкости идейных столкновений, вспышках раздражения, вражды, между ними существовало некое дружество, особенно явное, когда дело шло об отпоре мучителям-хозяевам. А порой, вопреки злодейке-судьбе, они могли и пошутить, лихо и с прибауткой, сплясать. Так разряжалась время от времени атмосфера трагедии… И все же у каждого из них был свой счет и отношение к жизни, резко обострившееся с приходом Луки.

Замысел его образа был заявлен режиссурой с первого же появления Луки. Едва переступив порог, усталый с дороги, старик на спине потащит по ступенькам немощную Анну, брошенную в холодных сенях. К нему, сидящему на табурете посреди ночлежки — мизансцена в структуре спектакля ключевая, — {144} будут обращаться люди со своими проклятыми вопросами. Е. А. Лебедев играл Луку не старцем лукавым и не благостным проповедником, а строгим духом, крепким верой в человека, сильным деятельной своей любовью к людям. В нем все было истинно. Простота, крестьянская основательность облика и одежды из светлого домотканого полотна. Зоркий глаз и неторопливость манеры. Горькая, порой, усмешка над собой, а за ней — трагическая серьезность, тяжкий опыт и знание жизни. Свою миссию — поддержать человека надеждой, отвести от зла, облегчить страдания, внушить падшему веру в себя — лебедевский Лука претворял, как необходимую потребность сердца. Здесь, в пристанище отверженных, он — некий импульс накаляющегося идейного спора. Спора о вере и безверии, о совести, жестокой правде и лжи из милосердия к человеку. И тянулись к нему прежде всего те, кто больше всего нуждался в милосердии.

Жадно слушая Луку, светлела лицом умирающая Анна (арт. О. В. Волкова), в расширенных глазах которой страх и предощущение смерти. Для Наташи М. А. Ворониной, настороженной, жесткой, он первый, на кого она посмотрела с доверием. Вспомнит о старике, как о единственном прибежище души, в последнем и яростном бунте напоминающая порой трагическую шутиху Настя — А. Б. Фрейндлих. Она здесь, при всем своем одичании, была не безучастна к миру, а следила за происходящими с тоской и отчаянием. Неистово, со слезами на глазах будет взывать к Луке Актер — в исполнении В. И. Стржельчика он безусловно талантлив, человечески значителен. Благородство, породу, обаяние не истребило в нем падение… И чем крупнее, ярче была в спектакле личность Актера, тем трагичнее воспринималась его гибель. Вина ли тут Луки, что «поманил… а сам — дорогу не сказал»? Скорее, общая беда. Общее неустройство человеческого бытия… Тяжелый, пьяный, злой Васька Пепел (Ю. А. Демич) ожесточенно отвергал веру старика, ерничал, глумился и одновременно жаждал постичь ее, сотрясаясь от внутренней дрожи, требовал ответов.

В отношении к Луке явственно, как, пожалуй, никогда прежде, проявлялась суть и позиция персонажей. От торговки Квашни в блистательном воплощении Э. А. Поповой, победоносной бабищи, удостоившей старика лишь ехидной насмешкой, и ее незадачливого сожителя «бутошника» (арт. В. В. Лобанов), чуть что готового пригрозить старику полицией, до крючника Татарина с его первозданным понятием о чести и порядке и убежденностью, что «старик… закон душе имел» — образ, созданный Л. В. Неведомским с высокой мерой человечности и правды. От мудреца-резонера, равнодушно-невозмутимого {145} Бубнова В. А. Кузнецова, исчерпывающего для себя характеристику Луки лаконичным «… много он врет» — до мастерового Клеща с его исступленными попытками удержаться на поверхности и конечным истощением сил, крахом, распадом. Артист О. В. Попков с огромной эмоциональной отдачей проживал эту горькую эволюцию.

Отмахивался пренебрежительно от нравственных идеалов Луки, от всего и вся не способный ни к состраданию, ни к здравым мыслям Барон. О. В. Басилашвили давал ощутить ничтожество на грани вырождения этого потомка славной древней фамилии. Человека с пустым взглядом, нелепо капризными интонациями, никчемными, слабыми руками, не знавшими никогда никакого дела. Он, жалкий, оплакивающий свое унижение и не к месту исполненный барственной амбиции, был, безусловно, сам виновен в собственном падении.

В противостоянии Луке резко выявлялась жестокая сущность хозяев ночлежки. С. Н. Крючкова раскрывала в красавице Василисе бабью остервенелость, необузданность и коварство низкой души. Странен и страшен был рядом с ней, молодой, белотелой, статной, ее муж Мишка Костылев, юркий старикашка, отвратительный в своем ханжестве и потаенном злобном бессилии, нелюдь, существо почти инфернальное. Его образ был создан К. Ю. Лавровым с безупречным обобщающим лаконизмом.

И, наконец, Сатин — В. М. Ивченко. Сумрачный, горький, язвительный, он воспринимался вначале как антипод светлого старца Луки. Он заявлял себя с едкой иронией и бравадой, точно романтический Сатана в черном изодранном рубище. И лицедействовал подобно персонажу оперной преисподней, победоносно напевая из куплетов Мефистофеля. Казалось бы, он глумится над миром, несчастными своими сожителями и самим собой, но не снисходит до того, чтобы страдать. А существует обособленно, отделенный от окружающих демоническим отрицанием, освобождаясь от всяких обязательств перед жизнью. Но за выстраданным и опустошающим нигилизмом своего Сатина актер обнаруживал в кульминации спектакля энергию духа и мысли, достигающую силы прозрения. Прозрения, к которому Сатин прорывался из пустоты безверия через потрясший все его существо поединок с Лукой.

Монолог Сатина — Ивченко о человеке — озарение отчаявшегося. И, может быть, последняя альтернатива. Слова этого монолога Ивченко бросал в зрительный зал дерзко, гневно, неистово. В них призыв ко всему сущему, к людям, балансирующим на грани непоправимого. В них — «момент истины», когда актер, отстраняясь от образа, обращается к миру «от {146} себя» — помощи ждать неоткуда, только в человеке единственная возможность спасения. Резко раскачивая лампу, свисавшую с потолка бункера-ночлежки, Сатин посылал ее беспощадный жесткий луч в зрительный зал. Как сигнал тревоги. Как знак того, что каждый здесь, все люди, все души поставлены перед трагической альтернативой. А потом он направлял обличающий луч на Барона и других обитателей «дна». Различий тут перед лицом грозящей всеобщей гибели не делается. В этой сцене, потрясающей силой режиссерской мысли, артист давал ощутить ярость и надежду своего героя, предельное напряжение ума. Ума израненного, но все же взыскующего разумного выхода.

Символически обобщенный финал академического и, казалось бы, сугубо традиционного спектакля мощно выражал его современную идею. Спектакль Товстоногова, позволяя ощутить новые глубины горьковской пьесы, претворял духовные искания второй половины 80‑х годов, когда с революционным бесстрашием осмысляются всечеловеческие проблемы бытия.

Товстоногов, искусство которого было метко охарактеризовано М. И. Туровской как «консервативное новаторство», оставался внутренне независимым от движения переменчивой театральной моды. От спектакля к спектаклю, раскрывая Горького как исследователя «нравственного мира», режиссер рассматривал сложные конфликты переломного времени «через человека», глубины его души и психологии, всецело опираясь на автора. Он шел своим путем и в пору активных исканий «внебытовой» режиссуры 60 – 70‑х гг., и когда к концу 70‑х ее кризис стал осознаваться все отчетливей. И во многом определил идейное и художественное решение горьковской проблематики на советской сцене последних десятилетий.

1. *Юрьев Ю. М*. Записки: В 2 т. Л.; М., 1963. Т. 2. С. 247. [↑](#endnote-ref-2)
2. Там же. [↑](#endnote-ref-3)
3. Цит. по: *Кузнецов Е*. Ю. М. Юрьев и его «Записки» // *Юрьев Ю. М*. Записки: В 2 т. Л.; М., 1963. Т. 1. С. 25. [↑](#endnote-ref-4)
4. *Ирмов А*. Первые листочки… // Вечерние огни. 1918. 25 мая. [↑](#endnote-ref-5)
5. *Кузмин М*. «Царь Эдип» // Жизнь искусства. 1918. 14 нояб. [↑](#endnote-ref-6)
6. Там же. [↑](#endnote-ref-7)
7. *Homo novus* [*Кугель А. Р.*]. Заметки // Театр и искусство. 1918. № 28 – 31. С. 287. [↑](#endnote-ref-8)
8. *Кузмин М*. Ук. соч. [↑](#endnote-ref-9)
9. *Homo novus* [*Кугель А. Р.*]. Заметки. [↑](#endnote-ref-10)
10. *Волков Н. Д*. Театральные вечера. М., 1966. С. 318. [↑](#endnote-ref-11)
11. *Юрьев Ю*. «Царь Эдип» в цирке // Театр. 1946. № 1/2. С. 101. [↑](#endnote-ref-12)
12. *Тамарин Н*. Цирк Чинизелли: «Эдип-царь» Софокла // Обозр. театров. 1918. 24 мая. [↑](#endnote-ref-13)
13. *Кугель А*. Театральные портреты. Л., 1967. С. 215. [↑](#endnote-ref-14)
14. {22} *Тамарам Н*. Ук. соч. [↑](#endnote-ref-15)
15. *Киевский М*. «Царь Эдип» Софокла // Красн. газ., веч. вып. 1918. 22 мая. [↑](#endnote-ref-16)
16. *Доль* [*Тигер Д. Н.*]*. «*Царь Эдип» в цирке Чинизелли // Новая Петроград. газ. 1918. 23 мая. [↑](#endnote-ref-17)
17. *Homo novus* [*Кугель А. Р.*]. Заметки. [↑](#endnote-ref-18)
18. *Кузмин М*. Ук. соч. [↑](#endnote-ref-19)
19. *Иванов В. В*. Первые опыты создания советского трагедийного спектакля: Шекспир и Шиллер на русской советской сцене начала 20‑х годов: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 1978. [↑](#endnote-ref-20)
20. *Канкарович А*. Музыкальная неделя // Театр. газ. 1918. 31 марта. [↑](#endnote-ref-21)
21. *Пиотровский А*. Николай Федорович Монахов // Дела и дни Большого драматического театра. Л., 1926. Сб. 2. С. 17. [↑](#endnote-ref-22)
22. *Фин*. Открытие Большого драматического театра // Петроград. правда. 1919. 21 февр. [↑](#endnote-ref-23)
23. *Кузмин М*. Дон Карлос // Жизнь искусства. 1919. 18 февр. [↑](#endnote-ref-24)
24. Там же. [↑](#endnote-ref-25)
25. *Фин*. Ук. соч. [↑](#endnote-ref-26)
26. *Луначарский А. В*. Собр. соч.: В 8 т. М., 1964. Т. 3. С. 54. [↑](#endnote-ref-27)
27. *Туча М*. «Дон Карлос» // Красн. газ., веч. вып. 1919. 18 февр. [↑](#endnote-ref-28)
28. *Мичурин Г*. Горячие дни актерской жизни. Л., 1972. С. 47. [↑](#endnote-ref-29)
29. *Туча М*. Ук. соч. [↑](#endnote-ref-30)
30. Там же. [↑](#endnote-ref-31)
31. *Кузмин М*. Дон Карлос. [↑](#endnote-ref-32)
32. *Луначарский А. В*. Ук. соч. С. 52, 54. [↑](#endnote-ref-33)
33. *Туча М*. «Макбет» // Красн. газ., веч. вып. 1919. 27 февр. [↑](#endnote-ref-34)
34. *Фин*. «Макбет» в Большом Драматическом театре // Петроград. правда. 1919. 5 марта. [↑](#endnote-ref-35)
35. *В. Р.* [*Раппопорт В. Р.*]. Впечатление от постановки «Макбета» // Жизнь искусства. 1919. 6 марта. [↑](#endnote-ref-36)
36. Там же. [↑](#endnote-ref-37)
37. *Кузмин М*. Много шуму газ ничего // Жизнь искусства. 1919. 18 марта. [↑](#endnote-ref-38)
38. *Ромм Г*. Разрушитель Иерусалима // Жизнь искусства. 1919. 25 апр. [↑](#endnote-ref-39)
39. *Ромм Г*. Из жизни театра // Дела и дни Большого драматического театра. [1919. Сб. 1.]. С. 60. [↑](#endnote-ref-40)
40. *Ромм Г*. Разрушитель Иерусалима. [↑](#endnote-ref-41)
41. *Мичурин Г*. Ук. соч. С. 62. [↑](#endnote-ref-42)
42. Там же. С. 61. [↑](#endnote-ref-43)
43. *А. П.* [*Пиотровский А. И.*]. Ю. М. Юрьев — Тит Флавий // Жизнь искусства. 1919. 26 апр. [↑](#endnote-ref-44)
44. Там же. [↑](#endnote-ref-45)
45. *Ромм Г*. Разрушитель Иерусалима. [↑](#endnote-ref-46)
46. Там же. [↑](#endnote-ref-47)
47. *Ромм Г*. «Отелло» и мы // Жизнь искусства. 1920. 12 февр. [↑](#endnote-ref-48)
48. *Стрельников Н*. О музыке к «Отелло» // Жизнь искусства. 1920. 19 февр. [↑](#endnote-ref-49)
49. *Мовшенсон А*. Несколько мыслей о декорациях и художниках: Б. А. Альмединген и В. А. Щуко // Жизнь искусства. 1920. 27 авг. [↑](#endnote-ref-50)
50. *Брянский А*. Ю. М. Юрьев // Красн. газ., веч. вып. 1927. 22 марта. [↑](#endnote-ref-51)
51. *Ромм Г*. «Отелло» и мы. [↑](#endnote-ref-52)
52. *Сторицын П*. Исполнение «Отелло» // Жизнь искусства. 1920. 12 февр. [↑](#endnote-ref-53)
53. *Ромм Г*. «Отелло» и мы. [↑](#endnote-ref-54)
54. *Кузнецов Е*. «Отелло» в Большом театре // Вестн. театра. 1920. № 54. С. 14. [↑](#endnote-ref-55)
55. *Блок А*. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 384 – 389. [↑](#endnote-ref-56)
56. *Морозов М*. Статьи о Шекспире. М., 1964. С. 66. [↑](#endnote-ref-57)
57. Там же. С. 86. [↑](#endnote-ref-58)
58. *Юрьев Ю*. Мой путь к Шекспиру // Театр. 1939. № 4. С. 84. [↑](#endnote-ref-59)
59. {23} Там же. С. 85. [↑](#endnote-ref-60)
60. *Сторицын П*. Ук. соч. [↑](#endnote-ref-61)
61. *Ромм Г*. «Отелло» и мы. [↑](#endnote-ref-62)
62. *Мишеев Н*. Отелло, Дездемона, Яго // Жизнь искусства. 1920. 13 февр. [↑](#endnote-ref-63)
63. *Мичурин Г*. Ук. соч. С. 106. [↑](#endnote-ref-64)
64. *Джэк*. «Король Лир» // Известия петроград. совета раб. и красноарм. депутатов. 1920. 23 сент. [↑](#endnote-ref-65)
65. Там же. [↑](#endnote-ref-66)
66. *Кузнецов Е*. Центр тяжести: О «Короле Лире» в Большом драматическом театре // Жизнь искусства. 1920. 26 – 26 сент. [↑](#endnote-ref-67)
67. *Л. А.* [*Аронсон Л. Л.*]. Открытие Большого драматического театра // Известия петроград. совета раб. и красноарм. депутатов. 1920. 22 сент. [↑](#endnote-ref-68)
68. *Кузнецов Е*. Центр тяжести… [↑](#endnote-ref-69)
69. *Л. А.* [*Аронсон Л. Л.*]. Ук. соч. [↑](#endnote-ref-70)
70. *Иванов В. В*. Ук. соч. С. 19. [↑](#endnote-ref-71)
71. *Джэк*. Ук. соч. [↑](#endnote-ref-72)
72. История советского театра. Л., 1938. Т. 1. С. 188. [↑](#endnote-ref-73)
73. Дела и дни Большого Драматического театра. Пг., [1919. № 1]. С. 48. [↑](#endnote-ref-74)
74. *Кузмин М*. Театр актера: 5 или 25 // Театр. 1924. 12 февр. С. 1. [↑](#endnote-ref-75)
75. *Кузмин М*. Драгоценный подарок // Жизнь искусства. 1922. № 8. [↑](#endnote-ref-76)
76. *Пиотровский А*. Перелом // Жизнь искусства. 1922. № 1. [↑](#endnote-ref-77)
77. *Кузмин М*. Драгоценный подарок. [↑](#endnote-ref-78)
78. *Гвоздев А., Пиотровский А*. На путях экспрессионизма // Большой драматический театр. Л., 1935. С. 133. [↑](#endnote-ref-79)
79. Там же. С. 134. [↑](#endnote-ref-80)
80. *Державин К*. По поводу «Земли» Брюсова // Жизнь искусства. 1922. № 6. [↑](#endnote-ref-81)
81. *Старк Э*. «Земля» Валерия Брюсова // Вестник театра и искусства. 1922. № 9. [↑](#endnote-ref-82)
82. *К. Е.* [*Кузнецов Е. М.*]. Новые работы // Красн. газ., веч. вып. 1922. 29 янв. [↑](#endnote-ref-83)
83. *Блок А*. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 361. [↑](#endnote-ref-84)
84. *Старк Э*. Старинный театр. Пб., 1922. С. 61. [↑](#endnote-ref-85)
85. *Старк Э*. «Земля» Валерия Брюсова. [↑](#endnote-ref-86)
86. *К. Е.* [*Кузнецов Е. М*.] Ук. соч. [↑](#endnote-ref-87)
87. *Державин К*. Ук. соч. [↑](#endnote-ref-88)
88. *Гвоздев А., Пиотровский А*. Ук. соч. С. 134. [↑](#endnote-ref-89)
89. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 123. [↑](#endnote-ref-90)
90. *Пиотровский А*. Индустриальная трагедия // Жизнь искусства. 1922. № 45. [↑](#endnote-ref-91)
91. *Мокульский С*. В борьбе за классику // Большой драматический театр. С. 98. [↑](#endnote-ref-92)
92. *Золотницкий Д. И*. Зори театрального Октября. Л., 1976. С. 237. [↑](#endnote-ref-93)
93. *Анненков Ю*. Естественное отправление // Арена. Пг., 1924. С. 109. [↑](#endnote-ref-94)
94. *Гвоздев А. А*. Театральная критика. Л., 1987. С. 24. [↑](#endnote-ref-95)
95. {39} *Гвоздев А. А*. Из истории театра и драмы. Пб., 1923. С. 101. [↑](#endnote-ref-96)
96. *Гвоздев А., Пиотровский А*. Ук. соч. С. 138. [↑](#endnote-ref-97)
97. *Анненков Ю*. Путь намечен // Театр. 1924. 12 февр. С. 3. [↑](#endnote-ref-98)
98. В 1921 г. А. А. Экстер изобрела для «Ромео и Джульетты» в постановке А. Я. Таирова кинетические костюмы; в 1922 г. один из теоретиков Баухауза О. Шлеммер разыграл калейдоскоп абстрагированных геометрических фигур; в 1923 г. К. Шмидт совместно с Ф.‑В. Боглером и Г. Тельтшером поставил «механический балет» с применением механических костюмов, фигур и декораций. (*Погадаева С. И*. Сценографические поиски Баухауза // Сценическая техника и технология. 1977. № 6. С. 26 – 30). [↑](#footnote-ref-2)
99. *Гвоздев А. А*. Из истории театра и драмы. С. 100. [↑](#endnote-ref-99)
100. Там же. [↑](#endnote-ref-100)
101. Там же. [↑](#endnote-ref-101)
102. *К. Е.* [*Кузнецов Е. М.*]. «Газ» // Красн. газ., веч. вып. 1922. 9 нояб. [↑](#endnote-ref-102)
103. *Пиотровский А*. Индустриальная трагедия. [↑](#endnote-ref-103)
104. Там же. [↑](#endnote-ref-104)
105. «Газ» // Театр и музыка. 1922. 14 нояб. № 8. [↑](#endnote-ref-105)
106. Там же. [↑](#endnote-ref-106)
107. *Луначарский А. В*. Собр. соч.: В 8 т. М., 1965. Т. 5. С. 416, 417. [↑](#endnote-ref-107)
108. *Золотницкий Д. И*. Ук. соч. С. 159. [↑](#endnote-ref-108)
109. *Сахновский В. Г*. Работа режиссера. М.; Л., 1937. С. 139. [↑](#endnote-ref-109)
110. *А*. «Чудной буржуй» // Красн. звезда. 1922. 30 нояб. [↑](#endnote-ref-110)
111. *Э*. «Газ» Кайзера // Обозрение театров и спорта. 1922. № 30. С. 7. [↑](#endnote-ref-111)
112. *Федин К*. «Газ» // Жизнь искусства. 1922. № 46. [↑](#endnote-ref-112)
113. *Бентли Э*. Жизнь драмы. М., 1978. С. 198. [↑](#endnote-ref-113)
114. *Николаев-Шевырев А*. «Ужин шуток» — Сем-Бенелли // Еженедельник петроград. гос. акад. театров. 1923. № 26. С. 7. [↑](#endnote-ref-114)
115. *Гвоздев А., Пиотровский А*. Ук. соч. С. 135. [↑](#endnote-ref-115)
116. *Мокульский С*. Ук. соч. С. 48. [↑](#endnote-ref-116)
117. Там же. [↑](#endnote-ref-117)
118. *К. Е.* [*Кузнецов Е. М.*]. «Близнецы» // Красн. газ., веч. вып. 1923. 1 окт. [↑](#endnote-ref-118)
119. *Мокульский С*. Ук. соч. С. 98. [↑](#endnote-ref-119)
120. *Гвоздев А., Пиотровский А*. Ук. соч. С. 140, 141. [↑](#endnote-ref-120)
121. *Алперс Б. В*. Театральные очерки: В 2 т. Т. 2. М., 1977. С. 92. [↑](#endnote-ref-121)
122. Там же. С. 93. [↑](#endnote-ref-122)
123. *Гвоздев А*. «Бунт машин» // Ленингр. правда. 1924. 16 апр. С. 7. [↑](#endnote-ref-123)
124. «Бунт машин» // Последние новости. 1924. 31 марта. [↑](#endnote-ref-124)
125. Там же. [↑](#endnote-ref-125)
126. Там же. [↑](#endnote-ref-126)
127. *Алперс Б. В*. Ук. соч. С. 96. [↑](#endnote-ref-127)
128. «Бунт машин». [↑](#endnote-ref-128)
129. *Гвоздев А*. «Бунт машин». [↑](#endnote-ref-129)
130. Там же. [↑](#endnote-ref-130)
131. «Девственный лес» // Красн. газ., веч. вып. 1924. 11 нояб. [↑](#endnote-ref-131)
132. *Гвоздев А., Пиотровский А*. Ук. соч. С. 143, 144. [↑](#endnote-ref-132)
133. *Толмачев Д*. Большой драматический театр: «Девственный лес» // Ленингр. правда. 1924. 20 нояб. [↑](#endnote-ref-133)
134. *Гвоздев А., Пиотровский А*. Ук. соч. С. 123. [↑](#endnote-ref-134)
135. Там же. С. 142. [↑](#endnote-ref-135)
136. Там же. С. 146. [↑](#endnote-ref-136)
137. Там же. С. 148. [↑](#endnote-ref-137)
138. Там же. С. 149. [↑](#endnote-ref-138)
139. Там же. [↑](#endnote-ref-139)
140. Там же. С. 150. [↑](#endnote-ref-140)
141. *Ченцов В*. Театральный солнцеворот // Последние новости. 1922. 27 нояб. [↑](#endnote-ref-141)
142. *Кузьмин-Ретенский Н. М*. Культура и цивилизация // Записки передвижного театра. 1922. № 40. [↑](#endnote-ref-142)
143. Цит. по: *Февральский А*. Путь к синтезу. М., 1978. С. 119. [↑](#endnote-ref-143)
144. Там же. С. 109. [↑](#endnote-ref-144)
145. Там же. С. 110. [↑](#endnote-ref-145)
146. *Эйзенштейн С. М*. Избранные произведения: В 6 т. М., 1964. Т. 2. С. 270. [↑](#endnote-ref-146)
147. Там же. С. 528. [↑](#endnote-ref-147)
148. *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 228. [↑](#endnote-ref-148)
149. *Эйзенштейн С. М*. Избранные произведения. Т. 2. С. 272. [↑](#endnote-ref-149)
150. Там же. С. 157. [↑](#endnote-ref-150)
151. Там же. С. 270. [↑](#endnote-ref-151)
152. Цит. по: *Рудницкий К*. Драматург // Новаторство советского театра. М., 1963. С. 106. [↑](#endnote-ref-152)
153. *Мазинг Б*. «Человек с портфелем» // Красн. газ. 1928. 6 нояб. [↑](#endnote-ref-153)
154. *Тверской К*. Советская драматургия // Большой драматический театр. Л., 1935. С. 202. [↑](#endnote-ref-154)
155. «Враги» // Красн. газ. 1929. 13 янв. [↑](#endnote-ref-155)
156. Индустриализация театра // Красн. газ., веч. вып. 1929. 30 марта. [↑](#endnote-ref-156)
157. *Лаврентьев А., Акимов Н*. К постановке «Врагов» // Жизнь искусства. 1929. № 13. С. 17. [↑](#endnote-ref-157)
158. *Акимов Н*. О театре. Л.; М., 1962. С. 337. [↑](#endnote-ref-158)
159. *Петров Н*. Н. П. Акимов — как театральный художник // Н. П. Акимов. Л., 1927. С. 35. [↑](#endnote-ref-159)
160. *Акимов Н*. Театральное наследие: В 2 т. Л., 1978. Т. 1. С. 154. [↑](#endnote-ref-160)
161. Там же. С. 150. [↑](#endnote-ref-161)
162. *Кизлер Ф*. Крушение театра // Жизнь искусства. 1925. № 4. С. 7. [↑](#endnote-ref-162)
163. *Акимов Н*. Театральное наследие. Т. 1. С. 140. [↑](#endnote-ref-163)
164. *Лаврентьев А., Акимов Н*. Ук. соч. [↑](#endnote-ref-164)
165. *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 2. С. 192 – 213. [↑](#endnote-ref-165)
166. *Акимов Н*. Театральное наследие. Т. 1. [↑](#endnote-ref-166)
167. *С. А*. «Человек с портфелем» // Ленингр. правда. 1928. 14 нояб. [↑](#endnote-ref-167)
168. *Туровская М*. Кинофикация театра // Театр. 1981. № 5. С. 106. [↑](#endnote-ref-168)
169. Там же. [↑](#endnote-ref-169)
170. А. Файко вспоминал, как реагировал Акимов на его тогдашнюю авторскую обиду: «Не сердитесь… — кричал он драматургу. — Вы же сами все это вызвали к жизни!» (*Файко А*. Записки старого театральщика. М., 1978. С. 270). [↑](#footnote-ref-3)
171. *Тверской К*. Ук. соч. С. 205. [↑](#endnote-ref-170)
172. *Мазинг Б*. Несколько слов о постановке // Рабочий и театр. 1929. № 17. 7 апр. С. 7. [↑](#endnote-ref-171)
173. *Мокульский С*. «Враги» // Жизнь искусства. 1929. № 15. С. 12. [↑](#endnote-ref-172)
174. *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 2. С. 133. [↑](#endnote-ref-173)
175. *Тверской К*. Ук. соч. С. 201. [↑](#endnote-ref-174)
176. *Гвоздев А*. «Человек с портфелем» // Красн. газ., веч. вып. 1928. 5 нояб. [↑](#endnote-ref-175)
177. *Мазинг Б*. «Человек с портфелем» // Красн. газ. 1928. 6 нояб. [↑](#endnote-ref-176)
178. *Лаврентьев А., Акимов Н*. Ук. соч. [↑](#endnote-ref-177)
179. Там же. [↑](#endnote-ref-178)
180. *Мокульский С*. В борьбе за классику // Большой Драматический театр. Л., 1935. С. 108. [↑](#endnote-ref-179)
181. *Мейерхольд В. Э*. Переписка: 1896 – 1939. М., 1976. С. 283. [↑](#endnote-ref-180)
182. *Чехов М*. Литературное наследие: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 355. [↑](#endnote-ref-181)
183. Резолюция по докладу «Очередные задачи театральной политики» // Советский театр: Документы и материалы. Русский советский театр, 1926 – 1932. Л., 1982. Ч. 1. С. 15. [↑](#endnote-ref-182)
184. Резолюция по докладу «О задачах театральной критики» // Там же. С. 20. [↑](#endnote-ref-183)
185. Резолюция по докладу «Очередные задачи театральной политики» // Там же. С. 14. [↑](#endnote-ref-184)
186. *Тверской К*. Советская драматургия // Большой Драматический театр. С. 214. [↑](#endnote-ref-185)
187. *Тверской К*. К постановке «Заговора чувств» в Ленингр. Б. Драм. Т. // Жизнь искусства. 1929. № 50. С. 11. [↑](#endnote-ref-186)
188. *Луначарский А. В*. О театре и драматургии: В 2 т. М., 1958. Т. 1. С. 627. [↑](#endnote-ref-187)
189. *Олеша Ю*. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. М., 1968. С. 326. [↑](#endnote-ref-188)
190. Там же. С. 324. [↑](#endnote-ref-189)
191. *Олеша Ю*. Смерть Занда // Соврем. драматургия. 1985. № 3. С. 217. [↑](#endnote-ref-190)
192. *Вакс Б*. Куцая философия // Новый зритель. 1929. № 13. С. 3. [↑](#endnote-ref-191)
193. *Розенцвейг Б*. Поход беллетриста в театр // Советский театр. 1930. № 3/4. С. 5. [↑](#endnote-ref-192)
194. *Чудакова М*. Мастерство Юрия Олеши. М., 1972. С. 68. [↑](#endnote-ref-193)
195. *Юзовский Ю*. О театре и драме: В 2 т. М., 1982. Т. 1. С. 73. [↑](#endnote-ref-194)
196. *Тверской К*. Советская драматургия. С. 214 – 215. [↑](#endnote-ref-195)
197. *Монахов Н*. Повесть о жизни. Л.; М., 1961. С. 223. [↑](#endnote-ref-196)
198. *Исаев А*. «Заговор чувств» // Труд. 1929. 17 марта. [↑](#endnote-ref-197)
199. Голос рабочего зрителя // Соврем. театр. 1929. № 15. С. 238. [↑](#endnote-ref-198)
200. *Тверской К*. Советская драматургия. С. 215 – 216. [↑](#endnote-ref-199)
201. *Аристов* — *Литвак*. «Заговор чувств» // Ленингр. правда. 1930. 11 янв. [↑](#endnote-ref-200)
202. *Леров*. Поэзия щей и колбасы // Бытовая газ. 1930. 2 янв. [↑](#endnote-ref-201)
203. *Тверской К*. Советская драматургия. С. 198. [↑](#endnote-ref-202)
204. *Мокульский С*. К десятилетию Б. Драм. Театра // Жизнь искусства. 1929. № 21. С. 7. [↑](#endnote-ref-203)
205. *Тверской К*. Советская драматургия. С. 216. [↑](#endnote-ref-204)
206. *Янковский М*. «Заговор чувств» в Ленингр. Большом Драматическом театре // Рабочий и театр. 1930. № 1. С. 9. [↑](#endnote-ref-205)
207. *Падво М*. «Заговор чувств» // Смена. 1930. 1 янв. [↑](#endnote-ref-206)
208. *Маширов А*. «Заговор чувств» // Красн. газ., веч. вып. 1929. 31 дек. [↑](#endnote-ref-207)
209. *Аристов — Литвак*. Ук. соч. [↑](#endnote-ref-208)
210. Там же. [↑](#endnote-ref-209)
211. *Маширов А*. Ук. соч. [↑](#endnote-ref-210)
212. *Падво М*. Ук. соч. [↑](#endnote-ref-211)
213. *Тверской К*. Советская драматургия. С. 218 – 219. [↑](#endnote-ref-212)
214. *Монахов Н*. Ук. соч. С. 223. [↑](#endnote-ref-213)
215. *Марков П*. О театре: В 4 т. М., 1976. Т. 3. С. 582. [↑](#endnote-ref-214)
216. *Монахов Н*. Ук. соч. С. 223. [↑](#endnote-ref-215)
217. *Янковский М*. Ук. соч. С. 9. [↑](#endnote-ref-216)
218. *Монахов Н*. Ук. соч. С. 223. [↑](#endnote-ref-217)
219. *Марков П*. Ук. соч. М., 1977. Т. 4. С. 467. [↑](#endnote-ref-218)
220. {74} Там же. Т. 3. С. 582. [↑](#endnote-ref-219)
221. *Зоркая Н*. Алексей Попов. М., 1983. С. 165. [↑](#endnote-ref-220)
222. *Марков П*. Ук. соч. Т. 3. С. 582. [↑](#endnote-ref-221)
223. *Маширов А*. Ук. соч. [↑](#endnote-ref-222)
224. *Гвоздев А*. Театральная критика. Л., 1987. С. 111. [↑](#endnote-ref-223)
225. Там же. С. 112. [↑](#endnote-ref-224)
226. Там же. [↑](#endnote-ref-225)
227. Там же. [↑](#endnote-ref-226)
228. *Шнейдерман И*. Алексей Александрович Гвоздев // Там же. С. 7. [↑](#endnote-ref-227)
229. *Гвоздев А*. Ук. соч. С. 28. [↑](#endnote-ref-228)
230. *Олеша Ю*. Пьесы. Статьи… С. 320. [↑](#endnote-ref-229)
231. Там же. С. 269. [↑](#endnote-ref-230)
232. *Олеша Ю*. «Ни дня без строчки». М., 1965. С. 140. [↑](#endnote-ref-231)
233. *Мандельштам О*. Веер герцогини: Из рецензий О. Мандельштама 10 – 20‑х годов // Вопросы литературы. 1986. № 3. С. 213. [↑](#endnote-ref-232)
234. *Олеша Ю*. Пьесы. Статьи… С. 320. [↑](#endnote-ref-233)
235. *Гринберг А*. Лицо советской детской книги // Печать и революция. 1929. № 7. С. 121. [↑](#endnote-ref-234)
236. *Мих. П.* [*Падво М.*] «Три толстяка» в Большом Драматическом театре // Рабочий и театр. 1930. № 33. С. 8. [↑](#endnote-ref-235)
237. «Три толстяка»: Из бесед с постановщиками // Рабочий и театр. 1930. № 31. С. 14. [↑](#endnote-ref-236)
238. *Литовский О*. Конец сезона // Комс. правда. 1930. 4 июня. [↑](#endnote-ref-237)
239. *Гвоздев А*. «Три толстяка» в МХТ // Рабочий и театр. 1930. № 35. С. 6. [↑](#endnote-ref-238)
240. *Мокульский С*. «Три толстяка» в театре // Красн. газ., веч. вып. 1930. 13 июня. [↑](#endnote-ref-239)
241. *Пригожина Л*. «Три толстяка» Ю. Олеши и некоторые проблемы советской театральной сказки // Театр. Музыка. Кинематография: Сб. аспирантских работ. Л., 1975. С. 73 – 86. [↑](#endnote-ref-240)
242. «Три толстяка»: Из бесед с постановщиками. [↑](#endnote-ref-241)
243. *Шебалков И*. Еще о «Трех толстяках» // Рабочий и театр. 1930. № 34. С. 5. [↑](#endnote-ref-242)
244. *Мих. П.* [*Падво М.*] Ук. соч. С. 9. [↑](#endnote-ref-243)
245. *Мокульский С*. «Три толстяка» в театре. [↑](#endnote-ref-244)
246. *Гвоздев А*. «Три толстяка» в МХТ. С. 6 – 7. [↑](#endnote-ref-245)
247. *Тверской К*. Советская драматургия. С. 225. [↑](#endnote-ref-246)
248. *Яновская Э*. Нужна ли сказка пролетарскому ребенку? Харьков, 1925. С. 57 – 58. [↑](#endnote-ref-247)
249. *Цимбал С*. Сверстник нового поколения // Рабочий и театр. 1932. № 7. С. 6. [↑](#endnote-ref-248)
250. «Три толстяка»: Из бесед с постановщиками. [↑](#endnote-ref-249)
251. *Абашидзе С*. К. Тверской: К двадцатилетию общественно-художественной деятельности // Рабочий и театр. 1932. № 34. С. 19. [↑](#endnote-ref-250)
252. «Три толстяка»: Из бесед с постановщиками. [↑](#endnote-ref-251)
253. *Падво М*. Ук. соч. [↑](#endnote-ref-252)
254. *Мих. П.* [*Падво М.*] Ук. соч. С. 8. [↑](#endnote-ref-253)
255. *Олеша Ю*. «Ни дня без строчки». С. 235. [↑](#endnote-ref-254)
256. *Мейерхольд В. Э*. Ук. соч. С. 309. [↑](#endnote-ref-255)
257. *Падво М*. Ук. соч. [↑](#endnote-ref-256)
258. *Цимбал С*. «Патетическая соната» // Смена. 1931. 26 дек. [↑](#endnote-ref-257)
259. *Вишневский В*. «Патетическая соната»: К дискуссии. Черновые наброски — ЦГАЛИ, ф. 1038, оп. 1, ед. хр. 686. [↑](#endnote-ref-258)
260. *Катерли Е*. «Патетическая соната» // Рабочий и театр. 1932. № 1. С. 13. [↑](#endnote-ref-259)
261. *Юзовский Ю*. Ук. соч. С. 99. [↑](#endnote-ref-260)
262. Государственный Большой Драматический театр имени М. Горького: 1919 – 1939. Л., 1939. С. 19. [↑](#endnote-ref-261)
263. Государственный Большой драматический театр имени М. Горького: 1919 – 1939. Л., 1939. С. 40. [↑](#endnote-ref-262)
264. *Товстоногов Г. А*. Зеркало сцены: В 2 т. Л., 1984. Т. 2. С. 186. [↑](#endnote-ref-263)
265. «Шекспир здорово потревожен…» // Красн. газ., веч вып. 1927. 29 марта. [↑](#endnote-ref-264)
266. *Товстоногов Г. А*. Зеркало сцены. Т. 2. С. 206. [↑](#endnote-ref-265)
267. Там же. С. 188. [↑](#endnote-ref-266)
268. *А*. «Сэр Джон Фальстаф» // Рабочий и театр. 1927. № 13. С. 10. [↑](#endnote-ref-267)
269. *Марков П. А*. О театре: В 4 т. М., 1976. Т. 3. С. 156 – 157. [↑](#endnote-ref-268)
270. *Дрейден С*. «Сэр Джон Фальстаф» // Ленингр. правда. 1927. 1 апр. [↑](#endnote-ref-269)
271. Там же. [↑](#endnote-ref-270)
272. *Мокульский С*. В борьбе за классику // Большой драматический театр. Л., 1935. С. 103. [↑](#endnote-ref-271)
273. *Слонимский А*. «Сэр Джон Фальстаф» // Жизнь искусства. 1927. № 15. С. 12. [↑](#endnote-ref-272)
274. *Товстоногов Г*. Зеркало сцены. Т. 2. С. 206. [↑](#endnote-ref-273)
275. Там же. [↑](#endnote-ref-274)
276. *Щербаков К*. Обретение мужества. М., 1973. С. 188. [↑](#endnote-ref-275)
277. *Товстоногов Г*. Зеркало сцены. Т. 2. С. 206. [↑](#endnote-ref-276)
278. *Тверской К*. Бесплодные усилия // Рабочий и театр. 1927. № 14. С. 9. [↑](#endnote-ref-277)
279. *Акимов Н*. Театральное наследие: В 2 т. Л., 1978. Т. 2. С. 154. [↑](#endnote-ref-278)
280. *Дрейден С*. Ук. соч. [↑](#endnote-ref-279)
281. *Рабинянц Н*. Жестокий Шекспир // Ленингр. правда. 1969. 24 июня. [↑](#endnote-ref-280)
282. «Шекспир здорово потревожен…» // Красн. газ., веч. вып. 1927. 29 марта. [↑](#endnote-ref-281)
283. *Дрейден С*. Ук. соч. [↑](#endnote-ref-282)
284. *Пинский Л. Е*. Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971. С. 75. [↑](#endnote-ref-283)
285. *Рафалович В*. Весна театральная. Л., 1971. С. 79. [↑](#endnote-ref-284)
286. *Б. М‑г.* [*Мазинг Б.*] «Сэр Джон Фальстаф» // Красн. газ. 1927. 1 апр. [↑](#endnote-ref-285)
287. *Дрейден С*. Ук. соч. [↑](#endnote-ref-286)
288. *Гвоздев А*. «Сэр Джон Фальстаф» // Красн. газ., веч. вып. 1927. 1 апр. [↑](#endnote-ref-287)
289. *Слонимский А*. Ук соч. [↑](#endnote-ref-288)
290. Там же. [↑](#endnote-ref-289)
291. *Мокульский С*. Ук. соч. С. 107. [↑](#endnote-ref-290)
292. *Марков П. А*. О театре. Т. 3. С. 488. [↑](#endnote-ref-291)
293. *Зингерман Б*. Индивидуальность Товстоногова // Театр. 1987. № 1. С. 52. [↑](#endnote-ref-292)
294. Классика и современность. М., 1987. С. 46 – 47. [↑](#endnote-ref-293)
295. *Юрский С*. Кто держит паузу. М., 1989. С. 58. [↑](#endnote-ref-294)
296. Там же. С. 59. [↑](#endnote-ref-295)
297. *Цимбал С*. Олег Борисов // Театр. 1977. № 10. С. 95. [↑](#endnote-ref-296)
298. {87} *Смирнов А*. «Виндзорские насмешницы» и образ Фальстафа у Шекспира // *Шекспир У*. Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1959. Т. 4. С. 634. [↑](#endnote-ref-297)
299. *Злотникова Т*. Евгений Лебедев // Театр. 1975. № 6. С. 46. [↑](#endnote-ref-298)
300. *Рабинянц Н*. Ук. соч. [↑](#endnote-ref-299)
301. *Товстоногов Г*. Зеркало сцены. Т. 2. С. 198. [↑](#endnote-ref-300)
302. *Рехельс М*. Эрвин Аксер и его спектакль «Карьера Артуро Уи» на сцене БДТ им. Горького. — СТД. Кабинет драматических театров. Рук. С. 8. [↑](#endnote-ref-301)
303. Там же. С. 17. [↑](#endnote-ref-302)
304. Там же. С. 8. [↑](#endnote-ref-303)
305. *Зингерман Б*. Антифашистский спектакль // Театр. 1963. № 10. С. 20. [↑](#endnote-ref-304)
306. *Юрский С*. Кто держит паузу. М., 1989. С. 56. [↑](#endnote-ref-305)
307. *Рехельс М*. Ук. соч. С. 38. [↑](#endnote-ref-306)
308. *Рудницкий К*. Спектакли разных лет. М., 1974. С. 291. [↑](#endnote-ref-307)
309. Там же. С. 292. [↑](#endnote-ref-308)
310. *Рабинянц Н*. Евгений Лебедев. Л., 1969. С. 91. [↑](#endnote-ref-309)
311. *Строева М*. На подступах к Брехту // Вопросы театра, 1965. М., 1965. С. 95; *Рехельс М*. Ук. соч. С. 38. [↑](#endnote-ref-310)
312. *Строева М*. Ук. соч. С. 96 – 96. [↑](#endnote-ref-311)
313. Там же. С. 96. [↑](#endnote-ref-312)
314. Ук. соч. Строевой, Рабинянц, Зингермана и др. [↑](#endnote-ref-313)
315. {101} *Строева М*. Ук. соч. С. 96. [↑](#endnote-ref-314)
316. *Рабинянц Н*. Ук. соч. С. 82. [↑](#endnote-ref-315)
317. *Зингерман Б*. Ук. соч. С. 20. [↑](#endnote-ref-316)
318. *Рудницкий К*. Ук. соч. С. 292. [↑](#endnote-ref-317)
319. *Гроздицкий А*. Режиссеры польского театра. Варшава, 1979. С. 10. [↑](#endnote-ref-318)
320. *Зингерман Б*. Ук. соч. С. 20. [↑](#endnote-ref-319)
321. *Гроздицкий А*. Ук. соч. С. 18. [↑](#endnote-ref-320)
322. *Рехельс М*. Ук. соч. С. 38. [↑](#endnote-ref-321)
323. *Головашенко Ю*. Два театра // Ленингр. правда. 1970. 17 февр. [↑](#endnote-ref-322)
324. Там же. [↑](#endnote-ref-323)
325. *Юрский С*. Ук. соч. С. 65. [↑](#endnote-ref-324)
326. *Ходунова Е*. К гастролям драматического театра США из Сан-Франциско. — СТД. Кабинет драматических театров. Рук. С. 1. [↑](#endnote-ref-325)
327. *Друзина М*. Выбор и трактовка: Современная западная драматургия на ленинградской сцене // Нева. 1982. № 4. С. 169. *Марченко Т*. Человек издалека: Зарубежная пьеса на ленинградской сцене // Ленингр. правда. 1979. 8 авг. [↑](#endnote-ref-326)
328. *Юрский С*. Ук. соч. С. 64. [↑](#endnote-ref-327)
329. *Друзина М*. Ук. соч. С. 170. [↑](#endnote-ref-328)
330. *Шестаков Д*. В одноэтажной Америке // Лит. газ. 1973. 24 окт. С. 8. [↑](#endnote-ref-329)
331. *Друзина М*. Ук. соч. С. 170. [↑](#endnote-ref-330)
332. *Марченко Т*. Ук. соч. [↑](#endnote-ref-331)
333. *Гроздицкий А*. Ук. соч. С. 13. [↑](#endnote-ref-332)
334. *Цимбал С. Л*. Театр. Театральность. Время. Л., 1977. С. 64. [↑](#endnote-ref-333)
335. Там же. С. 63. [↑](#endnote-ref-334)
336. Там же. С. 71. [↑](#endnote-ref-335)
337. {125} *Сокурова О*. Некоторые предпосылки сближения и взаимодействия театра и романа // Театр и драматургия. Л., 1976. Вып. 6. С. 127. [↑](#endnote-ref-336)
338. *Золотницкий Д*. Товстоногов // Портреты режиссеров. М., 1972. Вып. 1. С. 113. [↑](#endnote-ref-337)
339. *Зингерман Б*. Индивидуальность Товстоногова // Театр. 1987. № 1. С. 53. [↑](#endnote-ref-338)
340. *Марков П. А*. О театре: В 4 т. М., 1977. Т. 4. С. 543 – 544. [↑](#endnote-ref-339)
341. *Костелянец Б*. Драматическая активность // Театр. 1979. № 5. [↑](#endnote-ref-340)
342. *Малочевская И. Б*. Метод действенного анализа в создании инсценировки. Л., 1988. [↑](#endnote-ref-341)
343. *Сокурова О*. Ук. соч. С. 127. [↑](#endnote-ref-342)
344. Там же. [↑](#endnote-ref-343)
345. *Громов П. П*. Герой и время. Л., 1961. [↑](#endnote-ref-344)
346. *Белая Г*. Связь чувств с действиями // Литература великого подвига. М., 1975. Вып. 2. С. 88. [↑](#endnote-ref-345)
347. Там же. [↑](#endnote-ref-346)
348. *Гребнев А*. Во имя будущего // Советское искусство. 1952. 26 янв. [↑](#endnote-ref-347)
349. Там же. [↑](#endnote-ref-348)
350. *Лихарев Б*. Великий чешский патриот // Смена. 1951. 27 июня. [↑](#endnote-ref-349)
351. Там же. [↑](#endnote-ref-350)
352. *Громов П. П*. Ук. соч. С. 353. [↑](#endnote-ref-351)
353. Анна Каренина в постановке Московского ордена Ленина Художественного академического театра СССР им. Горького. М., 1938. С. 9. [↑](#endnote-ref-352)
354. *Рыбаков Ю. С*. Товстоногов: Проблемы режиссуры. Л., 1977. С. 107. [↑](#endnote-ref-353)
355. *Товстоногов Г*. Зеркало сцены: В 2 т. Л., 1984. Т. 1. С. 156. [↑](#endnote-ref-354)
356. Там же. [↑](#endnote-ref-355)
357. *Громов П. П*. Ук. соч. [↑](#endnote-ref-356)
358. *Золотницкий Д*. Ук. соч. С. 123. [↑](#endnote-ref-357)
359. Там же. С. 122. [↑](#endnote-ref-358)
360. *Товстоногов Г*. Слушая время… // Ленингр. правда. 1962. 28 сент. [↑](#endnote-ref-359)
361. Там же. [↑](#endnote-ref-360)
362. *Рудницкий К*. Кентавры // Театр. 1979. № 6. С. 52. [↑](#endnote-ref-361)
363. *Товстоногов Г*. Зеркало сцены. Т. 2. С. 277. [↑](#endnote-ref-362)
364. *Золотницкий Д*. Ук. соч. С. 127 – 128. [↑](#endnote-ref-363)
365. *Товстоногов Г., Свободин А*. Театр прозы и проза театра // Лит. обозр. 1976. № 2. [↑](#endnote-ref-364)
366. *Азеран Р*. Божеумов против Тулупова // Ленингр. правда. 1975. 18 марта; *Ильичева М*. Так ли было в далекой деревушке? // Веч. Ленинград. 1975. 2 апр. [↑](#endnote-ref-365)
367. *Гранин Д*. Женька и Евгений Тулупов // Комс. правда. 1975. 13 февр. [↑](#endnote-ref-366)
368. *Костелянец Б*. Ук. соч. С. 59. [↑](#endnote-ref-367)
369. *Семеновский В*. Правду! И еще кроме правды… // Театр. 1975. № 7. С. 41 – 42. [↑](#endnote-ref-368)
370. *Золотницкий Д*. Действо о Холстомере // Смена. 1975. 19 дек. [↑](#endnote-ref-369)
371. *Сурков Е*. Движение // Правда. 1977. 29 июня. [↑](#endnote-ref-370)
372. *Товстоногов Г*. Чувствовать дыхание времени // Моск. комсомолец. 1977. 23 сент. [↑](#endnote-ref-371)
373. *Стешова Е*. История мятежной души // Театр. 1977. № 11. С. 51. [↑](#endnote-ref-372)
374. *Патрикеева И*. Глубокое измерение // Театр. жизнь. 1977. № 19. С. 20 – 21. [↑](#endnote-ref-373)
375. *Широкий В*. На путях трагедии // Сов. культура. 1977. 17 июня. [↑](#endnote-ref-374)
376. *Анастасьев А*. Поиск в пути // Комс. правда. 1977. 8 июля. [↑](#endnote-ref-375)
377. *Товстоногов Г*. Зеркало сцены: В 2 т. Л., 1984. Т. 1. С. 136. [↑](#endnote-ref-376)
378. Там же. С. 137. [↑](#endnote-ref-377)
379. *Золотницкий Д*. «Варвары» // Спектакли и годы. М., 1969. С. 426. [↑](#endnote-ref-378)
380. *Товстоногов Г*. Зеркало сцены. Т. 1. С. 190. [↑](#endnote-ref-379)
381. *Беньяш Р*. Без грима и в гриме: Театральные портреты. Л., 1971. С. 203. [↑](#endnote-ref-380)
382. *Товстоногов Г*. Ук. соч. С. 124 – 125. [↑](#endnote-ref-381)
383. *Юзовский Ю*. Советские актеры в горьковских ролях. М., 1964. С. 143. [↑](#endnote-ref-382)
384. *Товстоногов Г*. Ук. соч. С. 137. [↑](#endnote-ref-383)
385. Там же. С. 144. [↑](#endnote-ref-384)
386. *Лебедев Е*. Мой Бессеменов. М., 1973. С. 146. [↑](#endnote-ref-385)
387. *Соловьева И., Шитова В*. Вселенная одного дома // Театр. 1967. № 5. С. 54. [↑](#endnote-ref-386)
388. *Калмановский Е*. Книга о театральном актере. Л., 1984. С. 59. [↑](#endnote-ref-387)
389. *Товстоногов Г*. Ук. соч. С. 141. [↑](#endnote-ref-388)
390. Там же. С. 143. [↑](#endnote-ref-389)
391. *Рыбаков Ю*. Г. А. Товстоногов: Проблемы режиссуры. Л., 1977. [↑](#endnote-ref-390)
392. *Смелянский А*. Наши собеседники. М., 1981. С. 338. [↑](#endnote-ref-391)
393. {147} Там же. С. 336. [↑](#endnote-ref-392)
394. *Яснец Э*. Горьковский триптих Г. Товстоногова // Идейно-художественные проблемы развития советского театра: Ленинградская сцена, 1970‑е годы. Л., 1979. С. 94. [↑](#endnote-ref-393)