**В спорах о театре: Сборник научных трудов** / Ред.‑сост. Д. И. Золотницкий. СПб., 1992. 154 с.

К читателю 4 [Читать](#_Toc386377206)

**Дискуссионная режиссура**

*В. Миронова*. «Гамлет» по-акимовски 6 [Читать](#_Toc386377208)

*С. Бушуева*. Шекспир у Радлова 22 [Читать](#_Toc386377210)

*Д. Золотницкий*. С. Э. Радлов: из шекспирианы тридцатых 55 [Читать](#_Toc386377215)

*Н. Таршис, Б. Констриктор*. Историческая тема у обэриутов 103 [Читать](#_Toc386377220)

*Розанна Джакуинта* (Венеция). «Ответ был чист и краток» (Заметки о драматических тенденциях в поэзии Даниила Хармса) 118 [Читать](#_Toc386377221)

**Запасники театра**

**«Любовь к трем апельсинам». Из биографии мейерхольдовского журнала** (Публикация *Л. Овэс*) 125 [Читать](#_Toc386377225)

1. А. В. Рыков — В. Э. Мейерхольду 21 января 1915 г. 128 [Читать](#_Toc386377226)

2. В. Э. Мейерхольд — А. В. Рыкову 29 мая 1915 г. 128 [Читать](#_Toc386377227)

3. Г. Г. Фейгин — В. Э. Мейерхольду [Июнь 1915 г.] 130 [Читать](#_Toc386377228)

4. В. Э. Мейерхольд — А. В. Рыкову 2 июня 1915 г. 131 [Читать](#_Toc386377229)

5. В. Э. Мейерхольд — А. В. Рыкову 131 [Читать](#_Toc386377230)

6. В. Э. Мейерхольд — И. Ф. Федорову (для А. В. Рыкова) 132 [Читать](#_Toc386377231)

7. В. Э. Мейерхольд — А. В. Рыкову 11 августа 1915 г. 133 [Читать](#_Toc386377232)

8. Г. Г. Фейгин — А. В. Рыкову 25 ноября 1915 г. 134 [Читать](#_Toc386377233)

9. В. Н. Соловьев — А. Л. Грипичу 134 [Читать](#_Toc386377234)

**А. В. Рыков. Письма из осажденного города** (Публикация *Л. Овэс*) 136 [Читать](#_Toc386377235)

1. 4 февраля 1943 г., Буй 136 [Читать](#_Toc386377236)

2. 12 февраля 1943 г., Ленинград 136 [Читать](#_Toc386377237)

3. 12 февраля 1943 г., Ленинград 137 [Читать](#_Toc386377238)

4. 15 февраля 1943 г. Ленинград 137 [Читать](#_Toc386377239)

5. 17 февраля 1943 г., Ленинград 138 [Читать](#_Toc386377240)

6. 1 марта 1943 г., Ленинград 138 [Читать](#_Toc386377241)

7. 27 марта 1943 г., Ленинград 139 [Читать](#_Toc386377242)

8. 28 марта 1943 г., Ленинград 139 [Читать](#_Toc386377243)

9. 1 апреля 1943 г., Ленинград 140 [Читать](#_Toc386377244)

10. 31 августа 1943 г., Ленинград 141 [Читать](#_Toc386377245)

11. 3 сентября 1943 г., Ленинград 142 [Читать](#_Toc386377246)

12. 11 сентября 1943 г., Ленинград 143 [Читать](#_Toc386377247)

13. 12 октября 1943 г., Ленинград 143 [Читать](#_Toc386377248)

14. 15 октября 1943 г., Ленинград 143 [Читать](#_Toc386377249)

15. 2 ноября 1943 г., Ленинград 144 [Читать](#_Toc386377250)

16. 20 ноября 1943 г., Ленинград 144 [Читать](#_Toc386377251)

17. 25 ноября 1943 г., Ленинград 145 [Читать](#_Toc386377252)

18. 26 ноября 1943 г., Ленинград 145 [Читать](#_Toc386377253)

19. 27 ноября 1943 г., Ленинград 146 [Читать](#_Toc386377254)

20. 21 декабря 1943 г., Ленинград 146 [Читать](#_Toc386377255)

21. 23 декабря 1943 г., Ленинград 146 [Читать](#_Toc386377256)

22. 25 декабря 1943 г., Ленинград 148 [Читать](#_Toc386377257)

**Указатель имен** 149 [Читать](#_Toc386377258)

# **{****4}** К читателю

Предлагаемый сборник получился научно-полемическим. Он выражает разные взгляды на некоторые дискуссионные вопросы современного театроведения. Так вышло не оттого, что авторы намеренно старались спорить друг с другом. Нет, каждый порывался к объективности и доказательности, отстаивая собственную точку зрения на предмет. Но эти точки зрения совпали не везде. Да и возможность других выводов не отвергалась с порога, — напротив, такая возможность принята как неизбежность. О мере убедительности, о достигнутом научном результате пускай судит проницательный читатель, отлично знающий, что в спорах рождается истина. Впрочем, она, истина, многогранна. И разные ее грани, бывает, открываются не одновременно.

Сборник подготовлен на секторе театра Российского института истории искусств в С.‑Петербурге, до 1991 г. — НИО ЛГИТМиК (Научно-исследовательский отдел Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова).

Открывается сборник разделом «Дискуссионная режиссура». Здесь продолжен цикл исследований советской режиссуры настоящего и прошлого. Ранее сектор театра посвятил этой проблематике сборники «Режиссура в пути» (Л.; М., «Искусство», 1966), «Портреты режиссеров» (Л.; М., «Искусство», 1972 – 1982) и изданные ЛГИТМиКом сборники: «Проблемы теории и практики русской советской режиссуры. 1917 – 1925» (1978), «Проблемы теории и практики русской советской режиссуры. 1925 – 1932» (1978), «Из истории русской советской режиссуры 1930‑х годов» (1979), «Студийные течения в советской режиссуре 1920 – 1930‑х годов» (1983), «Из истории русской советской режиссуры 1950 – 1970‑х годов» (1985), «Из опыта русской советской режиссуры 1930‑х годов» (1989), «Режиссер и время» (1990). Режиссерский раздел настоящего сборника, при внутренней откровенной полемичности, замкнут в определенные тематические и хронологические рамки: составляющие его три статьи посвящены проблемам режиссуры шекспировского спектакля на сценах Москвы и Ленинграда 1930‑х гг.

Кандидат искусствоведения В. М. Миронова в статье, предоставляющей собой фрагмент монографии о Н. П. Акимове-режиссере, ставит целью исторически объективно рассмотреть замысел постановки «Гамлета» у вахтанговцев и итоги воплощения задуманного. Спектакль, появившийся в начале предвоенного десятилетия и многажды раскритикованный в печати, несомненно повлиял, как показывает проведенный анализ, на пути сценической шекспирианы ближайших последующих лет, а полемические находки режиссера небезразличны и для наших дней.

Трактовке и воплощению шекспировских трагедий в режиссуре С. Э. Радлова 1930‑х гг. посвятили свои статьи-исследования {5} доктора искусствоведения С. К. Бушуева и Д. И. Золотницкий. Здесь сталкиваются два диаметрально противоположных взгляда на один и тот же предмет.

С. К. Бушуева развертывает систему доказательств в обоснование негативно-критической оценки творческой программы и практики Радлова, масштабов его дарования, его общественного облика. Приводимые ею доводы и соображения не могут не быть учтены при объективной оценке театрального процесса 1930‑х гг. Вместе с тем автор нигде не скрывает полемического подхода к объекту своего исследования.

Не вступая в непосредственную полемику с подобной точкой зрения, Д. И. Золотницкий стремится показать позитивное значение творчества крупного, на его взгляд, режиссера с трагической судьбой, давшего театру 1930‑х гг. лучшие тогда постановки шекспировских «Короля Лира» (Госет), «Отелло» (Малый театр), «Отелло», «Ромео и Джульетты», «Гамлета» в Театре имени Ленинградского Совета.

Специальный раздел сборника посвящен проблемам эксперимента в драме и на сцене — новаторским исканиям обэриутов.

Зашифрованная перекличка драматургии обэриутов с русской классикой, с литературой и театром «серебряного века», с эскападами раннего футуризма обнаруживает связи разветвленные, подпочвенные и часто включающие в себя ироническое преодоление традиций. Эти моменты освещают в статье «Историческая тема у обэриутов» кандидат искусствоведения Н. А. Таршис и ее соавтор Б. Констриктор. Статья представляет собой серьезный вклад в исследовательскую литературу об обэриутах, ныне набирающую размах.

Розанна Джакуинта (Венеция) предложила нам свою статью о драматических тенденциях поэзии Даниила Хармса. Работа тезисно лаконична и открывает свежие возможности подхода к творчеству обэриутов, деятельно изучаемому последнее время. Внутренний драматизм поэтики этой школы и произведений ее лидера становится предметом конкретного анализа в статье Розанны Джакуинты.

Завершают сборник новонайденные документы и материалы из прошлого. Некоторые разногласия, сопровождающие практику мейерхольдовского журнала «Любовь к трем апельсинам» (например, публикацию статьи В. Э. Мейерхольда «Бенуа-режиссер»), освещены в подборке писем участников; ее составила и комментировала Л. С. Овэс. Она же публикует письма театрального художника А. В. Рыкова из осажденного Ленинграда на «большую землю». В них отражена жизнь города и возвратившегося домой Большого драматического театра. Как и остальные страницы сборника, обе публикации заключают в себе подчас кое-какие спорные утверждения. Но сами по себе эти документальные реалии минувшего бесспорны и несомненны. В том их завидная, привлекательная особенность.

# **{****6}** Дискуссионная режиссура

## В. Миронова «Гамлет» по-акимовски

«Что скрывать? Получается комедия».

*Н. П. Акимов*

О «Гамлете», первой самостоятельной режиссерской работе Н. П. Акимова, датированной 1932 годом, известно многое. В этом смысле акимовский «Гамлет» не является «белым пятном» на карте истории нашего театра. Опубликованы режиссерская экспликация спектакля и стенограммы обсуждений в Театре им. Евг. Вахтангова; не обойден он вниманием в мемуарной литературе и в трудах шекспироведов. Его оценка однозначна: это оглушительный провал Акимова и театра. Неудача «Гамлета» не кажется случайной, особенно для тех, кто знал Акимова по Ленинградскому театру комедии. Какое отношение имел он, изящный холодноватый ироник, мастер комедии, к земному чувственному Шекспиру, к трагедии с ее рембрандтовскими красками, накалом страстей, масштабностью характеров? Если поискать доказательств, то их без труда можно было найти как в откликах современников, так и в воспоминаниях, в театроведческой литературе.

О том, как восприняли и оценили современники акимовского «Гамлета», дают представление уже заголовки рецензий и статей:

*Ю. Юзовский*. Перечеркнутый Гамлет.

*О. Литовский*. «Гамлет» или «борьба за престол».

*В. Блюм*. О шуто-трагедии гамлетизированных поросят.

*И. Гроссман-Рощин*. Страшная месть.

*А. Пиотровский*. «Гамлет» без философии.

*А. Бассехес*. Румяна истории.

*Э. Бескин*. «Гамлет», списанный со счета.

В ленинградской «Красной газете» появился стихотворный фельетон «Трагедия о “Гамлете”», где шуточно-пародийно был изложен «сюжет» рождения акимовского спектакля.

Писать эскизы — что за честь!  
Привычный круг ему стал тесен…  
«Вы просите, — сказал он, — песен  
И новых замыслов?» — «Их есть!»  
 И вот, любя эстетство с детства,  
 В пылу трюкаческих забот,  
 {7} Он смело объявил поход  
 За присвоение наследства!  
Так режиссер упорно весел  
И в шуточках порою мил,  
Беднягу «Гамлета» убил,  
Замучил, пристрелил, повесил,  
Спалил, пронзил, распотрошил![[1]](#endnote-2)

В числе противников этого «Гамлета» оказались самые разные люди: приверженцы Художественного театра и рапповские критики, шекспироведы и коллеги-режиссеры. Суров был приговор шекспироведа И. А. Аксенова: напрасно поставленная вахтанговцами пьеса пристроена к имени автора «Макбета»[[2]](#endnote-3). Пренебрежительно бросил Мейерхольд: «Немножко от Добужинского, немножко от Гордона Крэга, немножко из журнала, в котором печатают свои работы парижские художники, и т. д.»[[3]](#endnote-4) В. М. Ходасевич запомнила отзыв Горького: «Лошади хорошо играют… лошадиный спектакль»[[4]](#endnote-5). Знаменитый Гамлет Художественного театра В. И. Качалов был снисходительнее: смешно, забавно, талантливо, но ничего серьезного и глубокого. Б. В. Щукин, игравший у Акимова Полония, после премьеры, выступая на совещании в театре, говорил: «Мне лично кажется, что спектакль “Гамлет” — это не спектакль, а только скелет, на котором нет еще ни мышц, ни мяса, ни нервов. Рваные куски, отдельные эпизоды…»[[5]](#endnote-6) Сам Акимов спустя три года признал (или вынужден был признать) постановку «Гамлета» своей неудачей.

Долгое время после премьеры этот «Гамлет» упоминался на ответственных совещаниях, в статьях и обзорах как образчик формализма, извращения классики, дурного озорства. О нем вспоминали выступавшие и на Первой Всесоюзной режиссерской конференции летом 1939 года. Оценка постановки Акимова как формалистической оставалась незыблемой многие годы — в книгах, посвященных Акимову, в учебниках и капитальных трудах по истории советского драматического театра, в работах М. М. Морозова и Б. В. Алперса. Не отказался от такого мнения и Н. Н. Чушкин в книге «Гамлет — Качалов», который предпринял серьезную попытку реконструировать акимовский спектакль, привлекая архивные материалы, свидетельства современников и участников постановки. Он не отрицал, что у Акимова получилось зрелище пикантное, остро театральное, но вульгаризировавшее Шекспира, не имевшее ничего общего со знаменитой трагедией. Много позже кинорежиссер Г. М. Козинцев высказал предположение, что «бедой вахтанговского “Гамлета” было не озорство, а отсутствие связи со временем»[[6]](#endnote-7).

Словом, все свидетельствует об единодушном неприятии спектакля Акимова современниками и историками театра. Причины и претензии выдвигались разные. Критики академического толка и шекспироведы обвиняли постановщика в бесцеремонном обращении с шекспировским текстом (сокращение монологов Гамлета), в трансформации жанра трагедии, пристрастно фиксировали, {8} где и как нарушена традиция «русского Гамлета» и т. д. Агрессивно настроенные О. С. Литовский и В. И. Блюм, требовавшие от художника прежде всего классового подхода, громили Акимова за то, что тот не выполнил главную задачу современного постановщика «Гамлета»: «вскрыть социальную природу гамлетизма»[[7]](#endnote-8), разоблачить «“гамлетизированных поросят”, которые со своими трагедиями шутовски хрюкают и визжат… и тем вносят свою “лепту” в бешеное сопротивление социалистическому строительству»[[8]](#endnote-9).

При всей разнохарактерности претензий к акимовскому «Гамлету» просматривается и нечто общее: все авторы дружно отвергли, раскритиковали открыто заявленную режиссером основную тему спектакля — «борьба за престол», хотя о том, как сценически реализовалась эта тема предпочитали не говорить. Из статей и рецензий можно вычитать многое, но почти невозможно понять, какой же получился спектакль, каков его идейно-содержательный слой, о чем он рассказал или хотя бы намекнул зрителям тридцатых годов. Слова Козинцева об «отсутствии связи со временем» вызывают сомнение: вряд ли удалось бы художнику, ухватившемуся в «Гамлете» за жгучую, остро современную тему власти, миновать то, что происходило вокруг него, рядом, абстрагироваться от тех впечатлений, которые давала ему окружавшая действительность. Скорее другое: «связь со временем» существовала, была услышана, и это предопределило судьбу акимовского спектакля более, чем что-то другое.

### \* \* \*

Ко времени самостоятельного режиссерского дебюта Акимов заявил о себе как о художнике неординарном, защищавшем и словом и делом идею яркого зрелищного театра, неутомимом искателе экспрессивного приема, сценически неожиданной острой формы. «Это была одна из самых парадоксальных работ молодого Н. Акимова, — вспоминал Б. В. Алперс об оформлении “Заговора чувств” в Театре им. Вахтангова. — Все в этой обстановке было намеренно ненастоящим, искусственно деформированным»[[9]](#endnote-10). Парадоксальность, в той или иной мере облеченная в остроумную форму, присутствовала и в других работах художника. Акимова увлекала игровая стихия сценического зрелища, «повышенная театральность»: бытовые краски и приметы жизни в их девственном виде не находили места в его оформлении. Когда он говорил ленинградскому искусствоведу М. Г. Эткинду, что к театру его подтолкнули художники Камерного театра — Б. А. Фердинандов, Г. Б. Якулов, А. А. Веснин, то подразумевал прежде всего театральную приподнятость их работ, очищенность от быта и бытовых красок.

В двадцатые же годы Акимов приобрел репутацию «западника». Не потому, что оформлял больше пьес западных авторов, чем советских, или был заметнее в них (как раз «заметнее» художник {9} оказывался в спектаклях по произведениям советских драматургов). Мнение, что ему лучше удаются пьесы иностранного происхождения, сложилось скорее всего потому, что здесь не было явного отчуждения оформления от содержания, чаще совпадали изобразительное решение и стилистика диалога. Акимов, не стесненный жесткими рамками идеологических догм, чувствовал себя свободно, легко сочинял, придумывал парадоксальные детали. Здесь выплескивались присущие ему чувство театральности, вкус к розыгрышу, потребность в мистификации. Кроме того, пьесы Шиллера, Шекспира, Мольера, Лабиша открывали художнику широкое поле для полемики — с предшествующими трактовками, с традициями, привычными мнениями.

Если учесть все эти обстоятельства, то выбор Акимова — «Гамлет» Шекспира — не покажется странным. Великая пьеса, которая породила горы статей, эссе, книг, специальных трудов… Огромная и богатая сценическая история, и в мировом театре, и на отечественной сцене, неожиданные интерпретации, знаменитые исполнители роли Гамлета… В конце 1920‑х годов, когда Акимов задумал свою постановку, «Гамлета» на афишах Москвы и Ленинграда не было. Ему довелось увидеть лишь наспех собранный и небрежно отрепетированный спектакль с участием Александра Моисси на сцене БДТ. М. А. Чехов, последний русский Гамлет, покинул страну и вместе с ним из репертуара МХАТ‑2 исчез и спектакль — Акимов только слышал рассказы его участников и очевидцев.

Из разговоров с актерами и из книги Б. Е. Захавы «Вахтангов и его студия» Акимов знал, что Вахтангов после «Принцессы Турандот» собирался начать репетиции «Гамлета» с Ю. А. Завадским (Гамлет), Б. В. Щукиным (1‑й могильщик), О. Н. Басовым (Полоний). По воспоминаниям Захавы, Гамлет, в чтении Вахтангова, представал человеком кипучей энергии, свободным от рефлексии.

Тот факт, что местом режиссерского дебюта Акимова стал Театр им. Вахтангова, тоже не кажется случайным. Театр и Акимов давно шли навстречу друг другу, интерес тут был взаимный. «Изобразительная режиссура» Акимова нашла понимание и поддержку у вахтанговцев. После «Женитьбы Труадека» Ж. Ромена (премьера 1 апреля 1927 года), которая, не без помощи художника, превратилась в озорное, пародийно-цирковое зрелище, Акимов был принят в коллектив театра. Он оформлял постановки разных режиссеров — И. М. Толчанова, А. Д. Попова, Р. Н. Симонова, Б. Е. Захавы; чаще всего над спектаклем работали коллегиально, и художник входил в постановочную бригаду на равных правах с режиссером. Акимов ощущал близость этого театрального коллектива, и творческую, и человеческую, а театр, одобрив его идею о постановке «Гамлета», тем самым продолжал репертуарную линию, намеченную Вахтанговым.

Акимову пришлось проявить все свое упорство, чтобы продвинуть трагедию Шекспира в репертуар: перед ним была целая {10} «полоса препятствий». Сначала — официальные инстанции, руководившие культурой, а там «Гамлет» считался пьесой реакционной, мистической, не для рабоче-крестьянской аудитории. Постановщик добился разрешения только тогда, когда пообещал убрать из спектакля Призрак отца Гамлета, пугавший чиновников-атеистов. Затем — убедить руководство театра, актерский коллектив и, кроме того, художественно-политический Совет, который существовал в те годы при театре и бесцеремонно вмешивался в формирование афиши, и т. д.

Акимов серьезно подошел к своей первой режиссерской работе, где все делал сам и, естественно, за все отвечал: он выбрал эту трагедию без давления со стороны театра или какого-либо актера, вознамерившегося сыграть великую роль. Около двух лет продолжалась разработка режиссерской экспозиции. Весной 1931 года он приехал в Москву, пришел в Театр им. Вахтангова с просьбой устроить чтение экспозиции в присутствии всей труппы. 22 марта 1931 года чтение состоялось на художественном совещании, а несколько позже Акимов выступил с докладом о постановке «Гамлета» на расширенном пленуме художественно-политического Совета театра с участием представителей Комакадемии, РАППа и Всероскомдрамы.

Какой же план постановки «Гамлета» предложил Акимов? Прежде всего он заявил о намерении очистить пьесу Шекспира от нависших на ней за три столетия традиций и отмежеваться от спектаклей Художественного театра (1912) и МХАТ‑2 (1924). Режиссер-дебютант был пристрастен и необъективен по отношению к своим предшественникам. Постановку Гордона Крэга он воспринял как один из тысячных вариантов идеалистической импровизации по поводу «Гамлета» и всерьез поверил какому-то рассказу о том, что в основу замысла спектакля в МХАТ‑2 была положена теософская концепция о судьбе души после того, как она покидает наш бренный мир. «Выяснилось это по забавной детали: придворные были в МХАТ‑2 одеты в костюмы, наполовину черные, наполовину серые, — иронизировал Акимов. — На мой вопрос о том, имеет ли это какое-либо значение, мне было сказано, что придворные означают души, находящиеся в промежуточном состоянии от одного этапа к другому. Какие это были этапы — я точно запомнить не мог»[[10]](#endnote-11). Он увидел и услышал именно то, что хотел увидеть и услышать, но не более; суть этих спектаклей, изложенная Акимовым столь упрощенно, давала ему резкий толчок для полемики.

Призвав освободиться от гипноза мнений, от власти критических и сценических традиций, накопившихся за три столетия, взглянуть на пьесу свежими сегодняшними очами, постановщик сформулировал три главные исходные посылки своего понимания трагедии: «Не отрывая Шекспира от идеологических корней его эпохи, на первой стадии изучения, разобравшись в конкретных поступках героев, мы неожиданно увидим, что эта “бездейственная пьеса” на самом деле насыщена действием, ожесточенной {11} борьбой двух главных героев — Клавдия и Гамлета…», «… основная интрига пьесы развивается по линии борьбы за престол», «притворное безумие на сцене есть материал по существу своему и по возможностям интерпретации — скорее комедийный, чем трагедийный»[[11]](#endnote-12). Акимов отверг бездеятельного, пессимистического Гамлета, погруженного в раздумья, сомневающегося: в режиссерской экспозиции предстал другой Гамлет, активный, бодрый, решительный, характер которого раскрывается не в монологах, а в поступках. К комическим персонажам, кроме Полония, Осрика, Розенкранца и Гильденстерна, он причислял также Офелию и Лаэрта.

Доклад Акимова о постановке «Гамлета» не избежал вульгарно-социологической терминологии, как бы обязательной в те годы и присутствовавшей во всех выступлениях деятелей культуры. Вечные поиски правды именовались идеалистическими, слово «гамлетизм» непременно сопровождал эпитет «гнилой», а общечеловеческий тип интеллигента-страдальца был отвергнут за ненадобностью. За неделю до премьеры тот же Акимов провозгласил: «Гамлетизм вышел в тираж и перешел в ведение историков литературы… Посвящать спектакль на 15‑м году революции последним группам колеблющейся гамлетианской интеллигенции, всем тем, кто на пороге второй пятилетки скорбит о “распадении связи времен”, понимая под этой связью капиталистический строй, было бы, с нашей точки зрения, непростительной бесхозяйственностью»[[12]](#endnote-13).

Подобная терминология тогда никого не смущала, а художника защищала от обвинений в идеологической вялости, асоциальности, интеллигентщине. (Когда Акимов готовил, на основе своего доклада, статью для сборника «Наша работа над классиками», он убрал кое-какие вульгарно-социологические наросты, хотя многие тезисы, ранее им сформулированные, остались без изменений.) Не смутила она и слушателей Акимова, а некоторым «срывание всех и всяческих масок» показалось даже недостаточным: драматург А. Н. Афиногенов требовал сурово разоблачить индивидуализм Гамлета, а В. В. Вишневский, автор «Оптимистической трагедии», — резкости классовых оценок и социальных характеристик. Полемичность акимовского замысла, особенно по отношению к спектаклю МХАТ‑2, выступавшие на обсуждении поддержали, ибо, по мнению большинства, «полумистическая трактовка Гамлета Мих. Чеховым… ни в какую связь с идеологией пролетариата, строящего социализм, поставлена быть не может»[[13]](#endnote-14).

Актеры, участвовавшие в обсуждении доклада, мало говорили об общей концепции «Гамлета», предложенной режиссером, — они знали по опыту, какие «чудеса» случаются на пути от замысла к воплощению и как результат, то есть спектакль, отличается от первоначальной постановочной декларации. Б. В. Щукин, Ц. Л. Мансурова, А. И. Горюнов спорили с теми, кто упрекал Акимова в «дискредитации» Гамлета, и защищали его намерение {12} освободить этот образ от груза традиций, снять налет театральности. «Он хочет только показать Гамлета живым человеком, говорил Щукин. — Он хочет покрыть его тело мышцами, жиром, но ни в какой степени не намерен лишать его мысли и темперамента»[[14]](#endnote-15).

Налет вульгарного социологизма, который, по мнению позднейших историков театра, «испортил песню», присутствовал больше в режиссерских выступлениях, чем в спектакле. Лишь первый выход Гамлета — Горюнова под звуки торжественного марша Шостаковича мог удовлетворить сторонников воинственной идеологизации Шекспира. Этот эпизод, единственный в постановке Акимова, заслужил одобрение рецензента С. С. Подольского: «На сцене царствует благодушие и радость. Все спокойно. Король самоудовлетворенно диктует подданным приказы. Гертруда по-домашнему вяжет чулок или панцирь. И вдруг, как туча, как напоминание, как новая социальная сила, новый класс, как социально надвигающаяся катастрофа — появляется Гамлет с покрытым черной вуалью лицом…»[[15]](#endnote-16)

Постановщика занимало другое — полемика, откровенный пересмотр жанра и конфликта «Гамлета», образа главного героя и второстепенных персонажей. Его полемический задор не коснулся только оформления. Неожиданно, если вспомнить прошлые работы художника, он решил ограничиться добросовестным и исторически выдержанным воссозданием материальной среды действия. Акимов рассказывал: «Мы заботились главным образом о конкретизации обстановки. Была, например, очень удачная картина прохождения войск Фортинбраса (ее пришлось выбросить), которые останавливаются у полуразрушенной войной избы, крытой соломой. Здесь мне очень нравилось то, что на основе брейгелевских и дюреровских гравюр была дана настоящая изба, крытая соломой, которая сразу делала эту сцену чрезвычайно бытовой и понятной. Взяв за основу северо-немецкий быт начала XVII века (потому что о Дании материалов имеется очень мало), я хотел дать наиболее убедительную живописную иллюстрацию данного быта. Думаю, что если бы я делал только оформление, то я бы его сделал лучше»[[16]](#endnote-17). Здесь все необычно для художника, склонного к парадоксальным сценическим решениям: слова о «живописной иллюстрации» быта, и внимание к проходной сцене пьесы, которая зацепила его воображение только тем, что давала возможность нарисовать эскиз в духе брейгелевских и дюреровских гравюр.

Художник выполнил поставленную перед собой задачу — дать убедительную живописную иллюстрацию северогерманского быта. По мнению искусствоведа А. Бассехеса, он «много реставраторского усердия положил на то, чтобы водворить старого Гамлета назад в историю»[[17]](#endnote-18). О стиле и вкусах позднего Возрождения напоминали костюмы действующих лиц, просторный зал для приемов, аккуратно подстриженный сад Полония с фарфоровым слоником посредине и лавром в горшке, кабинет Гамлета {13} с огромным глобусом, массивной мебелью, обилием книг, человеческим скелетом, стоявшим в углу. На стенах Эльсинора были развешаны алебарды, протазаны, рогатины. Актера старой школы Н. М. Радина работа художника привела в восхищение: «Совершенно замечательны декорации — стильные, импозантные, реальные — столько вкуса, — костюмы, гримы делают фигуры как бы сошедшими с полотен великих художников; группировки прекрасны без всяких натяжек; техника чистых перемен без сучка и задоринки. Так хорошо бы в такой обстановке сыграть “Гамлета”!»[[18]](#endnote-19)

Но на фоне этих стильных декораций, среди вещественных предметов и деталей оформления, которые характеризовали быт и время действия, игрался совсем другой «Гамлет», не такой, к какому привык Радин, не такой, какой ожидал увидеть В. И. Качалов или знатоки Шекспира. Несоответствие между оформлением и режиссурой подметил и С. А. Марголин, упрекнув Акимова в эклектизме. Он писал: «Акимова прельстила возможность породнить Данию “Гамлета” с Фландрией… Железный панцирь перед дворцом, да и самый дворец Акимова ожидал вместо его героев упитанных фламандцев. Персонажи Акимова и даже его новый Гамлет (А. Горюнов) требовали иных условий сценического пространства»[[19]](#endnote-20).

Совершенно очевидно, что акимовский спектакль давал основания для недоумений Радина, Марголина, да и зрителей. При всей импозантности декораций, костюмов, гримов, мизансцен он рождал ощущение, что «пышный Эльсинор показан с заднего хода»[[20]](#endnote-21). Если у Шекспира события происходят в основном на площадке перед замком, в торжественном зале замка, в комнате Полония, на кладбище, то у Акимова почти все места действия намеренно изменены (к тому же их количество увеличено): зрители видели мыльню, где Гамлет занимался своим туалетом, мастерскую придворного художника, который пишет портрет Клавдия, винный погреб, сад Полония, кабинет Гамлета.

Акимов, художник и режиссер, развертывал перед зрителями череду жанровых картин, знакомивших с укладом жизни в резиденции датских королей Эльсиноре — скорее провинциальным, чем величественно-столичным. В первом акте по сцене проходил ночной дозор. Второй акт начинался с религиозной процессии, во главе которой были монахи, а за ними — нищие и калеки с колокольчиками и свистульками. Во дворе Эльсинора текла обычная повседневная жизнь: слуги выбивали ковры, выгуливали лошадей, несли корзины с провизией; солдаты ссорились; бегали и кричали вездесущие мальчишки. Свой знаменитый монолог «Быть или не быть» Гамлет произносил в нарочито сниженной обстановке — в винном погребе.

Радин и Марголин по-разному представляли, какой именно спектакль должен был играться в оформлении Акимова, какой именно Гамлет органичен для сценического пространства, созданного в спектакле. Но совершенно определенно не то комедийное {14} зрелище, которое развернулось на подмостках Театра им. Вахтангова, не тот, больше похожий на Фальстафа Гамлет, каким показал его А. И. Горюнов.

О том, что зрители увидят не трагедию и вообще не философскую пьесу, предупреждала уже афиша, изображавшая двух могильщиков, которые с ухмылкой взирали на надпись: Трагическая история принца Датского. Комедийная интонация, заявленная в афише, была последовательно сохранена и развита в спектакле. На полях режиссерского экземпляра «Гамлета» — немало пометок Акимова: «быстрее», «веселее», «свалка», «погоня», «паника ночью» и т. д. На одной из репетиций постановщик бросил фразу: «Что скрывать? Получается комедия». Акимов не раз обращался к переводчику «Гамлета» М. Л. Лозинскому с просьбами изменить какие-то фразы, сделать их «ударными», внести комедийную окраску[[21]](#endnote-22). Ему удалось убедить Лозинского вместо фразы «Меня убили!» дать только одно короткое слово: «Зарезали!» Когда в сцене с матерью Гамлет, услышав чей-то голос, протыкал шпагой гобелен, а из-за гобелена звучал полувоющий возглас Щукина — Полония, зрительный зал разражался смехом. Эпизод с Призраком отца Гамлета режиссер превратил в веселый розыгрыш: Гамлет переодевался в доспехи отца, а Горацио говорил текст в пустой глиняный горшок.

О том, каким видел постановщик шекспировского Гамлета, красноречиво рассказывают эскизы Акимова: плебейское лицо с низким лбом, маленькими глазами, квадратной бородой, коренастый, упитанный. Выразителен эскиз «Гамлет, симулирующий безумство»: Гамлет в ночной сорочке, с кастрюлей на голове, в одной руке — роза, в другой — поводок с поросенком. Эти эскизы художник писал, уже определив, что Гамлета будет играть А. И. Горюнов, характерный актер, недавний исполнитель роли Ивана Бабичева в «Заговоре чувств» (популярность Горюнову принесла кинокомедия «Вратарь», где он был смешным кругленьким инженером Карасиком, азартно носившимся по футбольному полю).

Горюнова поначалу смущало, вправе ли он претендовать на эту великую роль. Он рассказывал: «Основным пунктом моих сомнений… была моя внешность, достаточно неблагодарная для этой роли и имеющая очень мало общего с тем романтическим юношей Гамлетом, какого мы знаем по многим постановкам пьесы Шекспира. Но меня успокоила мысль о том, что внешность и, в частности рост, очень многих царственных “собратьев” Гамлета не лучше моей (король Пипин короткий, Генрих VIII английский, несколько немецких курфюрстов и князьков и т. д.)… Отчасти я старался использовать внешность моего Гамлета как психологическую предпосылку для его иронического и даже озлобленного отношения к окружающим, для того чтобы Гамлет чувствовал себя отчасти как бы “гадким утенком” в породистом феодальном обществе»[[22]](#endnote-23). Вслед за Акимовым Горюнов брался доказать, с текстом пьесы в руках, что в «Гамлете» нет никакой {15} особой философии, и рьяно полемизировал с трактовкой Михаила Чехова. Для него Гамлет М. Чехова — «больной дегенерат», «его болезненная рефлексия, подчеркнутая надрывность чужды нашему зрительному залу и попросту вызывают отвращение»[[23]](#endnote-24), считал Горюнов.

Гамлет Горюнова, небольшого роста, плотного телосложения, на коротких ножках, с заметным брюшком и утробным смехом, ничем даже отдаленно не напоминал ни героя Качалова, мыслителя, аристократа духа, ни «закатного» Гамлета Чехова, современного интеллигента. Если лицо — зеркало души, то лицо вахтанговского Гамлета отражало душу грубую, материальную, ограниченную. Трудно вообразить героя Горюнова, произносящего монологи «О, что за дрянь я, что за жалкий раб!», «Быть или не быть — таков вопрос», «Как все кругом меня изобличает». Впрочем, этих монологов почти не осталось в спектакле, они были выброшены или порядком сокращены. Из финального монолога 2‑го акта звучала лишь одна фраза, да и та переиначенная. У Шекспира Гамлет, после встречи с актерами, восклицает: «Что ему Гекуба, что он Гекубе, чтоб о ней рыдать?» В акимовском спектакле Горюнов коротко бросал: «Что мне Гекуба!» Монолог «Быть или не быть» режиссер превратил в диалог Гамлета и подвыпившего Горацио. После репетиций-показов, когда выступавшие раскритиковали это нововведение Акимова, в спектакль монолог вернулся в сокращенном виде; Гамлет произносил его, то надевая, то снимая бутафорскую корону, забытую бродячими актерами.

Задумка режиссера показать Гамлета человеком с двойным воспитанием, «двойной нагрузкой», по выражению Акимова, — с одной стороны, молодой феодал, а с другой — студент Виттенбергского университета, гуманист — осталась на бумаге. Это оказалось не по силам Горюнову, и не помогали цитаты из произведений Эразма Роттердамского, которыми обильно пытался оснастить роль Гамлета Акимов. Перед премьерой пришлось отказаться от цитат, и принадлежность Гамлета к гуманистам подтверждалась только обстановкой его кабинета.

Вечные вопросы — жизнь и смерть, быть или не быть, распавшаяся связь времен, смысл человеческого существования — не мучили Гамлета Горюнова. Весельчак, балагур, любитель грубых развлечений и шуток, он не философствовал, не сомневался, а упрямо, локтями прокладывал себе дорогу к трону, незаконно занятому Клавдием, собирал вокруг себя сторонников, притворялся сумасшедшим, чтобы усыпить бдительность королевской четы.

На спектакле часто звучал смех, вспыхивали аплодисменты. И все-таки это была странная комедия, не многоликая и жизнерадостная, как обещал Акимов, а черная, ерническая. Начиналась она неожиданно и мрачно для комедии. Перед золоченым занавесом появлялся Горацио — Козловский и обращался к зрительному залу со словами, взятыми из последнего акта:

{16} И я скажу незнающему свету,  
Как все произошло; то будет повесть  
Бесчеловечных и кровавых дел,  
Случайных кар, негаданных убийств,  
Смертей, в нужде подстроенных лукавством,  
И, наконец, коварных козней, павших  
На головы зачинщиков. Все это  
Я изложу вам.

«Повесть бесчеловечных и кровавых дел», как бы ни старался постановщик, не превращалась в жизнерадостную комедию; воздух спектакля был пропитан подозрительностью, злобой, коварством; везде и всюду действовали шпионы, заговорщики, убийцы. Кроме Гильденстерна и Розенкранца, Акимов приставил к Гамлету и третьего шпиона — Офелию. В его постановке Офелия — не чистая и невинная девушка, а чуть ли не потаскушка, которая охотно следит за Гамлетом. Акимов сочинил сцену королевского бала, где пьяная Офелия распевала непристойные куплеты и сходила с ума не от любви и не от скорби по убитому отцу, а от чрезмерного пьянства.

Гамлета всюду сопровождали офицеры-заговорщики, вместе с ним врывались в спальню Клавдия. Во втором акте от религиозной процессии отделялся калека на тележке и подъезжал к дому Полония, передавал ему какую-то бумагу. Оказывалось, это был Рейнальдо, которому Полоний поручил следить за Лаэртом в Париже. Тут же появлялась Офелия, чтобы пересказать отцу свой разговор с Гамлетом. Клавдий в акимовском спектакле не считал зазорным спрятаться в дупле большого дерева, чтобы подслушать беседу Гамлета и Офелии (в трагедии Шекспира эта сцена происходит в комнате, а у Акимова — в лесу).

Персонажи «Гамлета» не вызывали ни симпатии, ни сочувствия: режиссер избегал даже намека на любовь, выстраивая линию взаимоотношений между Гамлетом и Офелией, Клавдием и Гертрудой, Гамлетом и Гертрудой. В облике молодого, офранцуженного короля (Р. Н. Симонов) проступали признаки вырождения: в одной из рецензий его назвали «тленом и гнилью тронутым дегенератом»[[24]](#endnote-25). Красноречива была в этом смысле сцена в мастерской придворного художника. Гильденстерн и Розенкранц, а вместе с ними зрители, наблюдали величественное зрелище: Клавдий, стоя на постаменте, импозантный, важный, в пышных одеждах, позировал художнику. Но вот сеанс заканчивался, и король освобождался от пышных одежд, прикрепленных к каркасу, спускался вниз, и перед Гильденстерном и Розенкранцем представал тщедушный человечек с тоненькими ножками. Гертруда (А. А. Орочко), в роскошных платьях, словно срисованных с портретов Гольбейна, выглядела хитрой чувственной пособницей преступного короля, Акимов по-своему расправился даже с бедным Горацио: вместо верного спутника Гамлета появился загримированный под Эразма Роттердамского «вечный студент», начетчик, который с важным видом изрекал сентенции. Л. М. Шихматов, исполнявший роль Лаэрта, спорил с режиссером, {17} который хотел, чтобы актер изображал не благородного юношу, а повесу, который спешит в Париж за развлечениями. Исполнитель сопротивлялся, не желал компрометировать Лаэрта, но, судя по результату, воля Акимова была сильней: в спектакле действовал «галльский петушок», пустой и напыщенный.

Персонажи акимовского «Гамлета», сознательно сниженные, лишенные величия, пусть и мрачного, крупных страстей, пусть и неблагородных, состязались в наглости, ловкости, обмане. Борьба за престол, вокруг которой режиссер выстраивал действие, смахивала на свалку, ожесточенную и малопривлекательную.

В описании П. А. Маркова, самого непримиримого критика Акимова, только два момента спектакля сопровождались аплодисментами, и оба раза они, по словам рецензента, относились не к актерам, а к играющим вещам. В сцене «мышеловки» аплодировали красному плащу короля: Клавдий, в смертельном испуге, бежал вниз по черной лестнице, а вслед за ним вился длинный плащ как кровавый след. Второй раз — живым лошадям, которых выводили в сцене в лесу: на них восседали Клавдий и Гертруда. Зрительный зал разражался аплодисментами чаще, но не в этом суть. Марков, единственный из рецензентов, «услышал» и осудил внутреннюю мелодику спектакля — иронию. Он писал: «Вахтангов допускал такое предательское и тонкое оружие, как ирония, лишь в качестве средства раскрытия глубочайших философских проблем. “Чудо святого Антония” и “Турандот” — отнюдь не бессмысленные безделушки, а спектакли, несущие в себе утверждение тех или иных начал. “Гамлет”, последовательно проводящий иронический прием как прием, вне философского смысла, осужден на внутреннюю пустоту»[[25]](#endnote-26).

Какое уж там утверждающее начало — мелкие герои, низменные страсти, грязные средства борьбы за трон, от подслушивания и доноса до убийства; власть, в лице ли Клавдия, «примазавшегося короля», в лице ли Гамлета, рвущегося к трону, — корыстная и непрезентабельная. Главную тему своего спектакля, жанр пьесы, ее образы, от Гамлета и Офелии до Лаэрта и Горацио, постановщик пропустил через призму иронии. Похоже, что его душевное состояние соответствовало гофмановскому: «Очень комическое настроение, иронизирую над самим собой, примерно как у Шекспира, у которого мертвецы пляшут вокруг своих могил»[[26]](#endnote-27). Акимовская ирония настораживала: спектакль, в котором не было аллюзий, намеков, «со значеньем» поданных реплик, тем не менее словно прикоснулся к чему-то близкому и запретному, к тому, что все знали, чувствовали, переживали, но вслух предпочитали не говорить, то есть к реальности тридцатых годов, к ее насыщенной страхом и подозрительностью атмосфере: «Мы живем, под собою не чуя страны…»

Акимов по характеру своего дарования не был концептуалистом, не обладал глубоко выстраданной концепцией жизни. Его отличали другие достоинства: артистизм, культура, чувство стиля. Трезвый взгляд на мир, интеллигентский скептицизм таились {18} в глубинах его иронии. Вряд ли постановщик, выводя на сцену героев Шекспира, старался через них выразить какую-то современную концепцию, сознательна высказать свое отношение к происходившему в стране. «Демон иронии», если воспользоваться выражением Достоевского, сопряженный со страстью к полемике, дал в «Гамлете» неожиданные результаты, вряд ли прогнозировавшиеся режиссером. Естественно, рецензенты ни словом не обмолвились об этом, хотя наверняка ощутили странность этого шекспировского спектакля, фантасмагорию борьбы за власть, внушавшую страх.

В откликах на премьеру преобладала критика по формальным параметрам, никак не соотносившая внешние стороны спектакля с его внутренним смыслом и конкретным звучанием. Материала для упреков здесь было хоть отбавляй: «Гамлет» плохо вписывался в художественную панораму тридцатых годов; озорной, дерзко полемичный, с режиссерскими вольностями, он взошел на иной почве, почве предыдущего десятилетия, где остались «Мудрец» Третьякова и Эйзенштейна, «Женитьба» Козинцева и Трауберга, «трюк в трех действиях» о невероятных похождениях эксцентрика Сержа, «Ревизор» Терентьева. Акимовский «Гамлет» явился «поздним ребенком» двадцатых годов, ребенком нежеланным, как показали дальнейшие события. На фоне тотального неприятия спектакля, разгромной критики лишь отзыв Ю. Юзовского отличался академической сдержанностью, и постановщик был благодарен хотя бы за такую оценку: «Заслуга Акимова, что хоть он и погубил Гамлета, но показал пьесу. Вывел на свет божий бывшие в загоне образы от Клавдия, в котором Симонов тонким искусством показал не настоящего, а “примазавшегося” короля, и Полония (Щукин) до Лаэрта (Шихматов), Гильденстерна и Розенкранца»[[27]](#endnote-28).

Акимов надеялся, что его «Гамлета» примут в Ленинграде, где художника знали, привыкли к его манере и стилю. Театр им. Вахтангова показал этот спектакль во время весенних гастролей 1933 года в Ленинграде, но перелома в отношении критики и зрителей не произошло. Да и откликов было до обидного мало. «Красная газета» опубликовала уже упоминавшийся фельетон «Трагедия о “Гамлете”». Та же газета предоставила свои страницы Пиотровскому — взглянув на заголовок рецензии «“Гамлет” без философии», Акимов мог уже не читать ее. Правда, здесь было и нечто новое: о влиянии упаднического, «западнического» урбанизма и Маринетти, вождя итальянского футуризма[[28]](#endnote-29).

Три года спустя Акимов попытался трезво разобраться в причинах своей «почетной неудачи», как он охарактеризовал спектакль «Гамлет». Он вспомнил сложную обстановку в Вахтанговском театре, где труппа разделилась на два лагеря: одни стали горячими сторонниками Акимова, другие требовали немедленного запрещения спектакля. Рассказал и о том, что продолжительность зрелища превышала пять часов: пришлось резать перед премьерой по живому, выбрасывать целые эпизоды. Зрители не {19} увидели буффонной сцены на кладбище, для которой по просьбе постановщика В. З. Масс и Н. Р. Эрдман написали смешной текст. «Пить или не пить — вот в чем вопрос», — изрекал первый могильщик, пародируя знаменитый монолог Гамлета. Второй уверенно отвечал: «Какой же тут вопрос! Ясно, что пить».

«Дайте мне восемь часов, и я берусь сделать спектакль, в котором интрига и философия могут быть превосходно увязаны, — обещал Акимов. — Замечательный гамлетовский монолог о том, куда эти люди спешат и т. д. был у меня развит интереснейшими цитатами из Эразма, которые М. Л. Лозинский перевел для меня пятистопным ямбом, — все это… можно было сделать, но интрига не подчиняется сокращению безболезненно. Когда в МХАТ‑2 Чехов построил спектакль, он просто вымарывал две трети пьесы: шли одни лишь основные сцены. И каждый, кто будет ставить “Гамлета”, сейчас же столкнется с вопросом: что сокращать? Тот, кто гениально сделает купюры, будет победителем в этом чемпионате»[[29]](#endnote-30).

Вторая ошибка, считал Акимов, заключалась в том, что «весь запас энергии был употреблен на комические сцены, причем получился веселый спектакль, в котором было много смеха, но смеха не внешнего, придуманного, искусственно привнесенного, а идущего от раскрытия Шекспира», и в пренебрежении остались трагические мотивы, философские монологи, трагизм[[30]](#endnote-31). Постановщик называл еще одну причину, без особых комментариев, как само собой разумеющуюся — постановление ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года, то есть за месяц до премьеры «Гамлета». Тогда, когда постановка задумывалась, шли репетиции, рассказывал Акимов, «теперешнего пиетета к классике у нас еще не было»[[31]](#endnote-32).

Действительно, в пору сталинского классицизма, когда власть хотела устойчивости, незыблемости порядка, акимовский «Гамлет» оказался не ко двору: он взрывал установленное, нарушал чувство прочности жизни, той жизни, какую уготовили народу вожди и партия. А пьеса «титана Возрождения» в интерпретации Акимова приобрела странное и смущавшее зрителей звучание, с королями-дегенератами, с мышиной грызней за престол, с пошлым брутальным Гамлетом. Полемика выглядела оппозицией, покушением на авторитеты, подрывом основ. В те годы уважение к Шекспиру широко декларировалось, а на деле происходила «советизация» классика — и в благопристойных постановках Радлова, и в реставраторских опытах БДТ. Акимов в 1935 году с тревогой писал о признаках «бронзирования» Шекспира на советской сцене.

Подробно рассмотрев неблагоприятные для спектакля обстоятельства, Акимов тем не менее не отказывался от своего детища, высказывал надежду, что по его стопам пойдут советские режиссеры, которые рискнут ставить Шекспира. Ему почудилось, что постановка Радлова «Ромео и Джульетта» продолжила начатое {20} «Гамлетом». Он уверял: «Я видел свое зерно, я его отличал по вкусу, цвету и запаху, я присутствовал при том, чего добивался, — при совлечении Шекспира с ложноклассического пьедестала, при устранении в нем декламации, эстетических мизансцен и т. п. Я увидел, что к Шекспиру подходят, как к автору, который может сам за себя постоять, даже если осветить его сильным фонарем или рассматривать его при дневном свете»[[32]](#endnote-33).

Акимов преувеличивал, выдавал желаемое за действительное. Радлов шел по пути «опрощения» Шекспира, приземления, но в его спектакле жили все-таки герои, хотя и приближенные к повседневности (отголосок лозунга «У нас героем становится любой»). «Гамлет» Акимова, задуманный как дискуссионный и не претендовавший ни на что другое, обернулся неожиданно чем-то более серьезным, явив времени его лики и маски.

## **{****22}** С. Бушуева Шекспир у Радлова

В сборнике, посвященном мало исследованным страницам истории советского театра, статья о Радлове может показаться странной. А уж тем более — целых две статьи!

Ведь фигура эта, на первый взгляд, представляется достаточно ясной, запечатленной во множестве свидетельств, т. к. в пору активной деятельности режиссера, в 20 – 30‑е гг., о нем писали и сам он писал о себе чрезвычайно много. Правда, был пятнадцатилетний перерыв, когда имя Радлова попало в разряд неупоминаемых[[33]](#footnote-2). Но уже в 1960‑х гг. оно вернулось: в Театральной энциклопедии появилась статья о Радлове с самой лестной оценкой его творчества.

В 1983 г. началась публикация фундаментального исследования о нем Д. И. Золотницкого[[34]](#endnote-34). В 1989 г., видимо, в связи с исполнившимся незадолго тридцатилетием со дня смерти (1892 – 1958), о Радлове заговорили особенно настойчиво, как бы призывая воздать, наконец, должное недостаточно оцененному до сих пор режиссеру. В цитированной выше статье В. Гайдабуры об этом говорится так: «Поднята завеса над трагической судьбой крупнейших деятелей советского театра. Мейерхольд, Курбас, Михоэлс, Ахметели… Но одно имя, пройдя этап юридической реабилитации, пока еще… не получило реабилитации фактической. Речь идет о прекрасном режиссере, одном из заметных деятелей советского театра 20 – 30 годов, Сергее Эрнестовиче Радлове».

{23} И хотя ряд, выстроенный Гайдабурой: «Мейерхольд… Радлов», — вызывает резкое несогласие, автор безусловно прав в одном: «завеса» над именем Радлова действительно существует и приподнять ее надо.

Это совсем не та завеса, что скрывала до недавнего времени «трагическую судьбу» Мейерхольда, Курбаса, Михоэлса, Ахметели. Тут и судьба совсем не такая, и завеса другая — сотканная не из умолчаний, а, напротив, из множества слов: из устоявшихся непроверенных мнений, ложных стереотипов, неподтвержденных репутаций.

«Пострадавший, как Мейерхольд, от сталинского произвола режиссер мейерхольдовской школы» — казалось бы, что в таком определении Радлова — неправда? Вроде бы все правда, и именно на этом строится принятая сейчас концепция творчества режиссера. И в то же время, если приподнять завесу, все — неправда? И не «как Мейерхольд» — не за то и не так — пострадавший, и, главное, не той школы.

Не той, совсем не той, и доказывается это даже не тем, что именно от этого своего ученика особенно яростно отмежевывался накануне своей гибели Мейерхольд, — мало ли на кого он тогда, всеми затравленный, нападал! И не тем, что ученик активно участвовал в этой травле, — тут он, к сожалению, был не одинок.

Гораздо важнее официальное положение ученика и учителя внутри театральной ситуации 30‑х гг. Радлова поддерживала и опекала именно та официозная, «государственная» часть критики, которая возглавляла в ту пору кампанию по уничтожению Мейерхольда.

В архиве Радлова есть документ, красноречиво свидетельствующий об этой поддержке: стенограмма обсуждения его спектакля «Гамлет» в Ленинградском отделении ВТО. На этом обсуждении Радлов жаловался на то, что его «травит» ленинградская театральная общественность (кстати, дружно не явившаяся на обсуждение), а десант столичной критики во главе с С. Динамовым его защищал: «Этот спектакль (“Гамлет”. — *С. Б*.)… не для людей с утонченным вкусом. Этот спектакль… для народа… У вас (ленинградцев. — *С. Б*.) есть такой оркестр, который занимается тем, что травит… Радлова… Я прошу обсудить вопрос о беспринципном отношении к театру Радлова… придется взять за шиворот тех, кто эту работу вел… это червяки, и потому их просто бьют об стену или давят ногой»[[35]](#endnote-35).

Если сопоставить этот эпизод с тем, как описано положение Радлова в 30‑е гг. в статье В. Гайдабуры: «Несчастья… Радлова не связаны с репрессиями 30‑х годов. Судьба его тогда сберегла, популярность достигла зенита»[[36]](#endnote-36), — то становится особенно очевидным, как именно действует словесная завеса в случае с Радловым. Ведь мало сказать, что несчастья Радлова не связаны с репрессиями 30‑х гг. По справедливости следовало бы еще добавить, что с 30‑ми связан как раз счастливый период его творчества, причем «судьба» тут как раз роли не играла. Не судьба {24} сберегла Радлова, он сберег себя сам, потому что в чем-то очень существенном его искусство оказалось созвучным духу времени.

Именно в этом качестве, в качестве характерного феномена времени оно и представляет безусловный интерес для исследователя. Шекспир же, на наш взгляд, выводит к самой сути проблемы, и потому мы будем рассматривать не просто театр Радлова, а шекспировский его театр.

### \* \* \*

В 30‑е гг. советское искусство перенесло множество ударов, и одним из них было официально провозглашенное требование «шекспиризировать» советскую сцену. Поводом был близящийся 375‑летний юбилей великого драматурга, но причина коренится в общих тенденциях государственной политики того времени в области искусства.

Все государственные мероприятия в этой области, от главного из них — постановления «О перестройке литературно-художественных организаций» (1932) до знаменитой дискуссии о формализме (1936), были продиктованы логикой процесса, превращавшего страну в тоталитарную державу.

Централизованной власти, монополизировавшей право на мысль, просто необходимо было обезвредить искусство как своего естественного оппонента. Поэтому начали с того, что навязали художникам организационные формы (существующие до сих пор «творческие союзы»), которые облегчали бы государству задачу надзора и манипулирования. Но главная задача состояла все-таки не в том. Она была гораздо важнее, гораздо серьезнее, и, если иметь в виду именно ее, то неослабное внимание властей к «языку» искусства (которое могло бы выглядеть даже комическим, учитывая некомпетентность государственных контролеров) становится совершенно естественным и необходимым.

Язык искусства — это, собственно, и есть искусство, и потому отчуждение художника от языка (а именно так осуществлялась в искусстве грандиозная акция по отчуждению личности, которым ознаменованы эти годы) было самым верным средством его «обезвредить». Обезвреживание искусства путем отчуждения было фактически его разрушением, притом что усиленно лелеялась, поддерживалась, культивировалась его видимость — мертвая оболочка пустоты. И если можно говорить о форме, свободной от содержания, то единственный в мире случай настоящего формализма — это и есть то, что вошло в историю под названием «социалистический реализм».

В свете этой главной задачи становится понятным государственный интерес к классике, которая уже в силу своей «временной» отдаленности несла в себе «зерно» отчуждения, которое нужно было только развить. И его развивали. То, что делает классику классикой, ее вечно живая, на все времена, актуальность, отвергалось как идеалистический домысел. Классика должна {25} была быть реалистической, т. е. «по форме и по содержанию» укорененной в эпохе, когда она создавалась. Это означало, что герои классической пьесы рассматривались как «типические представители» того или иного социального слоя, а драматические коллизии сводились к классовым коллизиям соответствующей эпохи.

Предпочтение среди всех классиков отдавалось Шекспиру, потому что, в отличие от «идеалистического», романтического Шиллера, он как «реалист» лучше поддавался подобному перетолкованию.

Смешно было бы, конечно, утверждать, что без государственных указаний театр, сам по себе, не обратился бы к Шекспиру! Но мы имеем в виду именно массированное государственное наступление: Шекспира в 30‑е гг. вводили, как картофель при Екатерине. В эту пору появилось множество шекспировских спектаклей, среди которых было несколько замечательных, вошедших в историю советского театра, очень много проходных и провальных, но поощрялись и побуждались к шекспировским постановкам: решительно все. На этом настаивало государство, намеревавшееся с помощью великого драматурга реформировать в «реалистическом духе» советскую сцену и драматургию.

М. Горький призывал писателей учиться у Шекспира тому, как следует толковать «классовый признак». «Неоспоримо, что “классовый признак” является главным и решающим организатором психики… Классовый признак — это… нечто очень внутреннее, мозговое, биологическое»[[37]](#endnote-37).

Шекспироведы, исповедовавшие «исторический материализм», бесследно растворяли Шекспира в исторической ситуации его времени, вернее, в той грубой псевдоисторической схеме, которую они под ней подразумевали. Характерно в этом отношении исследование А. А. Смирнова «Творчество Шекспира» (1934), о котором И. И. Соллертинский писал: «Весь шекспировский анализ жизненного процесса сводится к раскрытию причинно-следственных связей. Шекспир здесь применяет понятие “научный метод” подобно Бэкону, объединяя эмпирический и рациональный подход при объяснении событий и душевных движений человека… Исторический Шекспир в несравненно большей степени поэт, нежели художник рационалист»[[38]](#endnote-38).

«Поэт» в Шекспире не интересовал и большинство практиков театра, которые спорили только о том, является ли он певцом: уходящей аристократии или восходящей буржуазии, и в зависимости от решения этого вопроса строили свою интерпретацию. Так, например, Радлов без изучения проблемы положения католической церкви в Англии эпохи Шекспира не брался ответить на вопрос: является ли «отец Лаврентий» в «Ромео и Джульетте» положительным героем!

Принцип классового подхода, приписываемый М. Горьким Шекспиру, а на самом деле выдвинутый им самим в поддержку сталинского тезиса об усилении классовой борьбы[[39]](#endnote-39), безотказно {26} служил цели «отчуждение» Шекспира, о чем свидетельствует безвозвратная потеря «эстетической данности», которая происходила на этом пути. На сцене такай Шекспир неизменно принимал вид некоей внехудожественной абстракции. Наверное, это и было то, к чему призывал в указанной статье М. Горький: «Наше искусство должно стать выше действительности и возвысить человека над ней, не отрывая его от нее… Этот романтизм недопустимо смешивать с романтизмом Гюго, Шиллера… надо учиться у Шекспира»[[40]](#endnote-40).

Так вот, «возвысить… не отрывая» в шекспировском театре лучше всего удавалось, на наш взгляд, именно Радлову, непревзойденному создателю живых картин на фоне «исторически верных» декораций.

Недаром ему удалось создать «шекспировскую норму», которой в свое время так возмущался Мейерхольд. «Когда наша партия призвала ставить на сценах Шекспира, — говорил Мейерхольд, — появились какие-то люди, которые нам сказали: довольно, мы достигли норм, вот наши нормы, дальше которых никто не перешагнет: перевод Радловой, постановки Радлова.

А мы говорим: нет, это никуда не годные нормы…»[[41]](#endnote-41)

«Никуда не годные», да еще «нормы» — как мог прийти к «нормам» (нормам!) недавний вольный художник, эстет, формалист, беспредметник? Неужели он сознательно выполнял социальный заказ? Разумеется, нет. На наш взгляд, это невероятное превращение объясняется тем, что он действительно был формалистом, этот вольный художник, этот эстет, учившийся когда-то у Мейерхольда. Да‑да, он действительно был тем, чем никогда не был Мейерхольд, — формалистом, и потому переход к «настоящему» формализму оказался для него естественнее, чем это можно предположить.

Однако эту историю надо рассказывать сначала.

### \* \* \*

Начало отстоит от шекспировского периода Радлова довольно далеко. Это 1913 – 1916 гг., когда Радлов, сын профессора эллиниста, студент историко-филологического факультета, воспитанник Ф. Зелинского, учился в Студии Мейерхольда на Бородинской.

В жизни Мейерхольда была, как известно, не одна Студия, и этап сменялся этапом, повинуясь логике внутренней эволюции художника, но Радлов «пришелся» именно на эту Студию, на этот этап, когда Мейерхольд, борясь с психологическим и бытовым театром, возвращал на сцену «чистое движение», маску, буффонаду, импровизацию как позабытые, но сохранившие свою художественную потенцию элементы давно ушедших театральных систем. Для Мейерхольда, чутко воспринимавшего ход исторического времени, это был эксперимент, вызванный к жизни специфической предвоенной-предреволюционной ситуацией, разработка {27} идей, поиск форм, которым потом предстояло развиваться, превращаться, видоизменяться. Радлов же, войдя в эту Студию в 1913 г., так никогда из нее и не вышел.

Когда в первые послереволюционные годы он ставил на площадях Петрограда массовые празднества, в лаборатории Института истории искусств — «Близнецов» Плавта с «применением техники греческого актера», а в созданном им Театре Народной комедии стилизовал под елизаветинскую сцену «Виндзорских, проказниц» и разыгрывал собственные фарсы, насыщенные элементами цирка, большинством это воспринималось как совершенно естественная в данной исторической ситуации попытка возрождения народной площадной традиции театра. «Именно революция, — писал С. Цимбал, — возродила в новом виде традиционалистские увлечения в искусстве»[[42]](#endnote-42).

Однако из всех традиционалистских увлечений Радлова лишь его спектакли в Народной комедии оказались в какой-то степени созвучны постреволюционным настроениям аудитории.

Собственного его сочинения фарсы («Невеста мертвеца», «Обезьяна-доносчица», «Султан и черт») в радостном, ярком оформлении В. Ходасевич, благодаря детективной интриге и обилию цирковых трюков, собирали большую и благодарную аудиторию, по-видимому, совпадающую с аудиторией цирка и немого кино. «Обезьяна, влезающая на балкон зрительного зала… солдат на раскачивающейся люстре в “Пленнике” — все это приемы столь же театральные, сколь и цирковые, — пишет А. Пиотровский. — Но, — продолжает он, — сложнее вопрос о словесной импровизации… ведь половина прелести импровизационного театра заключается в том, что маскам комедии дается некая жизнь и свобода, а это возможно только тогда, когда в багаже актера есть большой технический запас разговорного материала или когда маски театра чрезвычайно полнокровны и народны. В Театре Народной комедии нет пока ни того, ни другого»[[43]](#endnote-43).

Радлов, однако, принципиально не соглашался с таким пониманием словесной импровизации («маскам дается… жизнь и свобода») и настаивал на том, что это не более чем технический прием: «Импровизирующий актер должен поразить нас обилием речи, жонглировать материалом слова, очень грустно, если он только выразит своими словами какую-нибудь мысль. Пользуясь многовековым опытом античных учителей риторики, мы можем привить актеру импровизатору качества ему необходимые: строгую конструктивность речи, применение четко выделенных приемов построения фразы, жонглирование синтаксическим строем… фейерверк слов, фонтан синонимов — все это вместе взятое создает высоко артистическую искусственность речи, контрастирующую с обывательской словоохотливостью»[[44]](#endnote-44).

Иными словами, Радлова, в отличие от Мейерхольда даже Бородинского периода, интересовал прием как чистая форма, и понятно, что в конце концов его аудитория стала исключительно детской. «Несмотря на глубокую народность приемов, Народная {28} комедия остается до сих пор не принятой широкой массой петроградского пролетариата. Дети образуют самую преданную и самую постоянную ее аудиторию. Ответ может быть только один. Народная комедия не удовлетворяет своим содержанием… Народная комедия останется игрушкой, пока не… станет народной не по приемам только, а по сути»[[45]](#endnote-45).

Это неприятие народной аудиторией театра, полагавшего, что он припал к самым истокам народности, было, видимо, предрешено принципиальной установкой режиссера, для которого народность определялась лишь приемом.

«Все формы реставраторства, казавшиеся таким чудотворным способом обновления искусства, — писал об этом С. Цимбал, — использовались для того, чтобы возникала видимость демократизации этого искусства, его сближения с революционным народом. Но на деле подобная демократизация обернулась… его безнадежной эстетизацией, уводом из реальной действительности в мир самоцельных эстетических изысканий и абстрактных, лишенных всякой связи с духовной жизнью народа, экспериментов. При помощи подобных экспериментов искусство по видимости обновлялось, а на самом деле теряло во многих случаях все признаки искусства»[[46]](#endnote-46).

Одним словом, перенесенные Радловым в 1920‑е гг. уроки Мейерхольда 1910‑х гг.[[47]](#endnote-47) в новых исторических условиях «работали» плохо, и в 1922 г. Народная комедия прекратила свое существование.

Тем не менее поиски Радлова продолжались в том же направлении. В 1922 г., т. е. уже после того, как вышел «Рогоносец», продемонстрировавший смысл и возможности биомеханики, Радлов открыл в Петрограде собственную Студию, где снова вернулся к идее «чистого движения» и «чистого звука» в том виде, в котором он усвоил их на Бородинской. Так начиналось его «беспредметничество», теоретические и практические перепевы опытов Мейерхольда 1910‑х гг. и его книги «О театре». «Тело и голос актера, — писал Радлов в 1923 г., — могут беспредметно творить звуковые и пространственные формы, прекрасные сами по себе… беспредметное творчество актера есть, без сомнения, вершина и предел его технической изощренности и мастерства»[[48]](#endnote-48).

Так поплыла его Студия в том же бурном театральном потоке, где бок о бок неслось уже столько студий, выделяясь среди них, ярких, пестрых, гибких, всеядных, — характерной для Радлова ригидностью, маниакальной приверженностью приему, возводимому в принцип.

Пафос, с которым Радлов отстаивал права чистой формы в годы сверхтеатрального времени («Вне этого пути, пути созидания формы я не вижу вообще никакой дороги оскудевшему формой, развинченному искусству театра», — писал он в 1923 г.[[49]](#endnote-49)), принесшего «Федру» и «Эрика XIV», «Гадибука» и «Рогоносца», мейерхольдовскую биомеханику и теорию заумников, был немного {29} смешон, потому что был несвоевременен. Как несвоевременны были, по существу, и его опыты.

Но что делать — такова была природа Радлова, которому форма открывалась как оболочка явления, а не как его воплощение; природа не способного к синтезу аналитика, приходящего к абсолютизации формы как к единственному способу как-то компенсировать этот свой роковой недостаток.

Как и следовало ожидать, студийные опыты Радлова не привели ни к чему значительному. К тому же именно в связи с этой Студией режиссеру пришлось пережить одно острое разочарование: Мейерхольд, приглашенный Радловым посмотреть его работу, спектакля не принял. Существует рассказ одного из студийцев Радлова о том, как это было: «Мейерхольд сперва внимательно смотрел и слушал, изредка поглядывая на Райх. Радлов несколько раз наклонялся к его уху и что-то шептал, видимо, поясняя приемы постановки. Постепенно, но явственно интерес Мейерхольда к происходящему угасал. В глазах появилось выражение не то скуки, не то брезгливости. Когда же мы начали свой коронный “Опус 1”, он откровенно стал выказывать отсутствие интереса… Он отвернулся от сцены и стал смотреть в окно»[[50]](#endnote-50).

Может быть, именно с этой встречи, так ярко продемонстрировавшей различие двух художников, один из которых был гениальным дворцом форм, а другой их старательным классификатором, наметился разлад, перешедший в 30‑е гг. в откровенную вражду. Однако вряд ли Радлов понял тогда роковое значение этой своей особенности, которая, обрекая его иметь дело с формой и только формой (беспредметной или натуралистической, это безразлично), не давала ему соприкоснуться с подлинной материей искусства.

Но многие понимали это уже тогда, не только Мейерхольд. В рецензии на книгу Радлова «Десять лет в театре» П. Марков первым из всех намекнул на драму Радлова как драму отчуждения: «Очень ярко и точно формулируя законы технического мастерства актера, Радлов не разрабатывает подробно точек соприкосновения внутреннего и внешнего рисунка роли. И в этом примате формы — первое противоречие книги»[[51]](#endnote-51).

Как мы уже говорили, на наш взгляд, — это противоречие не только книги, но искусства Радлова вообще. «Было бы невероятно, — пишет Марков, — представлять его (Радлова. — *С. Б*.) защитником “чистого искусства”, справедливее признать в нем эстетическую ответственность за выполнение темы. Современность возникает в его художественном сознании как задача эстетического оформления»[[52]](#endnote-52).

Следующее десятилетие показало, что художник, в чьем сознании современность возникает как «задача эстетического оформления», очень легко, легче других применяется к требованиям современности. Именно «примат формы» позволил бывшему «формалисту» безо всякого насилия над собой превратиться в «реалиста». На наш взгляд, тут не было даже момента конформизма: {30} так естественно «отчужденное» искусство Радлова вписалось в новую историческую ситуацию, когда над искусством стала проводиться насильственная операция по отчуждению. «Примат формы» защитил его от смертельных ран, от которых погибло в ту пору столько «неформальных», т. е. подлинных художников. Потому что подлинные-то не «оформляли» действительность: они участвовали в ней, участвовали своим искусством.

### \* \* \*

Разумеется, вовлекая Шекспира в орбиту государственного внимания, чиновники от искусства никогда не заявляли о своих целях и задачах открыто. Речь, как всегда, шла о борьбе — борьбе за «подлинно реалистического» Шекспира, которого нужно было освободить от «идеалистических наслоений».

Высочайшая интерпретация Шекспира как реалиста не только уничтожала пьесу Шекспира как эстетическую данность, она ставила предел ее сценической интерпретации, ограничив ее той социологической схемой, которая имела хождение в современной советской историографии. Согласившись с тем, что «классовый признак является главным организатором психики», режиссер-реалист должен был уяснить для себя расстановку «классовых сил» внутри пьесы Шекспира и эту схему положить в основу интерпретации.

Наверное, стоит сказать, что эта грубо социологизированная схема, насильственно насаждавшаяся в 30‑е гг., не имеет ничего общего с социологизированным сознанием первых послереволюционных лет, которое естественно воспринимало мир в «пролетарско-буржуазном разрезе» и было поэтому художественно плодотворным. В 30‑е гг. для подобного взгляда уже не существовало исторических оснований, и указанная социологическая схема была заведомо ложной, а значит — бесплодной. Настоящему художнику тут делать было нечего, а вот университетски образованному ученому, филологу, историку, театроведу, знатоку и классификатору форм тут как раз могло открыться широкое поле деятельности. «Мы, — говорил Радлов, — не должны бояться того, что наша работа будет художественно-научной»[[53]](#endnote-53).

Объективно создалась ситуация, при которой слабость Радлова как художника («Режиссерское гелертерство, — писал Марков, — путь от университета к театру, от историко-теоретического театроведения к практической сцене — не самая значительная сторона Радлова»[[54]](#endnote-54)) могла обернуться преимуществом. И так оно и стало: вспомним о «норме», которую предлагалось усматривать в шекспировских постановках Радлова. Но оставался и гамбургский счет, по которому слабость продолжала быть слабостью. «Меня, — жаловался Радлов на обсуждении “Гамлета”, — часто травили термином “культурный”, понимая под этим “сухой, холодный, пустой”»[[55]](#endnote-55).

Да, это было больное место, ахиллесова пята, о которой знали все, и недаром Мейерхольд однажды сравнил бездарного {31} актера с Радловым именно так: «Актер чуть ли не будет играть скоро Гамлета, он уже все знает, вроде Радлова *(аплодисменты)*, но если вы спросите его азбучную вещь в области искусства, он не будет знать»[[56]](#endnote-56). Вот эта способность «все знать», не умея художественно осуществить, и обусловила необычайно активную роль Радлова в процессе шекспиризации советской сцены, а также легкость, с которой он применился к требованиям нового реализма. Реализм начался точно в 1932 г., сразу после известного постановления, и был впервые применен на материале Шекспира — в первом «Отелло», поставленном Радловым в собственной Студии. Но до этого был еще один «Отелло», поставленный в 1927 г. к юбилею Юрьева в Акдраме, — именно этот спектакль очень хорошо объясняет переход режиссера на новые позиции, органичность этого перехода.

Вспоминая в 30‑х гг. о своем первом «Отелло», Радлов писал, что он был тогда «в плену идеалистического ощущения Шекспира как певца сверхчеловеческих общечеловеческих надклассовых и вечных эмоций» и что ему казалось, будто «все случайное, все конкретное мешает этому грандиозному пейзажу борьбы титанических воль и титанических душ»[[57]](#endnote-57).

Однако высказывания критики об исполнителях главной роли (в спектакле сменяли друг друга Ю. М. Юрьев и И. Н. Певцов) — не подтверждают эту режиссерскую декларацию. Потому что, если Юрьев играл Отелло так, как он только и мог его играть («В его медлительном жесте и декламационной читке… возродились традиции Дмитревского и Каратыгина, скрестившиеся с новым французским влиянием»[[58]](#endnote-58)), то второй исполнитель, гениальный неврастеник Певцов, «был персонаж из психологической драмы… случайно попавший в не свойственное ему трагическое положение. В его криках и свирепых поступках чувствовался неврастенический надрыв…»[[59]](#endnote-59)

Две эти несовместимые трактовки, два противоположных стилевых потока внутри одного спектакля свидетельствуют, в сущности, о том, что режиссерского замысла у Радлова просто не было. Спектакль шел так, как вели его Певцов и Юрьев, а заявления Радлова об «идеалистической» трактовке, наверное, следует понимать в том смысле, что, находясь под влиянием оперных постановок, которыми режиссер занимался в то время, он привнес в мизансцены спектакля типично оперные штампы. Критика отмечала совершенно оперную мизансцену попойки: «Яго на бочке, остальные внизу… скудость движения в массовых сценах… подведение игры к отдельным живописным позам и группировкам… на сцене происходило странное смешение различных театральных систем: психологический… Отелло (Певцов. — *С. Б*.), буффонада, условный Яго (с оперным уклоном)… и над всем академически трафаретная Дездемона с застывшим выражением невинности на лице»[[60]](#endnote-60).

Интересно, однако, что эклектику своего спектакля Радлов в ту пору объяснял спецификой «формы шекспировского театра». {32} «Жива ли для нас форма шекспировского спектакля с его смешением трагического и смешного, реалистического и обобщенного? — спрашивает Радлов и отвечает. — Конечно, да: как помог он романтикам в их борьбе за народный театр против омертвелых форм бездушного классицизма, так поможет он и нам демонстрацией своего драматургического мастерства в борьбе против расхлябанных, беспомощных и кустарных форм нашей драматургии»[[61]](#endnote-61).

Иными словами, одной из «сверхзадач» радловской постановки была демонстрация исторически определенной драматической «формы» в качестве некоего эталонного образца, который «поможет нам». Что касается содержания этой «формы», которое Радлов, верный себе, анализирует совершенно отдельно, то он не видит в нем ничего, кроме драмы ревности: «Но зачем нам содержание трагедии “Отелло”? Не устарело ли оно до безнадежности? Раскрывает ли… Шекспир всю мещанскую устарелость чувства ревности?.. Сумел ли он показать его смешным и нелепым? Нет, всего этого Шекспир не сделал. Но будем честны. Можем ли мы сейчас говорить, что в нашем обществе ревность лишь мещанский умерший предрассудок… разве мало в наших судах ужасных примеров того, как честные рабочие, бывшие герои гражданской войны, общественные работники становились… убийцами из ревности?»[[62]](#endnote-62)

Короче говоря, прощая Шекспиру некоторую устарелость взгляда на проблему ревности, Радлов ставил спектакль для того, чтобы «взбодрить» шекспировской формой «расхлябанную» советскую драматургию, а также показать гибельность пути, на который встают «честные рабочие, становящиеся убийцами из ревности».

Вот такой был замысел. И автору *такого* замысла действительно могла показаться шагом вперед трактовка Отелло как носителя определенных классовых характеристик: конквистадор, служащий целям восходящей буржуазии. Идеалисту *такого* рода интерпретации коллизии в социологическом ключе как конфликта между отжившей аристократией и нарождающейся буржуазией в самом деле распахивала горизонты неведомого ему ранее «реализма».

Радлов не знал, что делать с Отелло как художественным образом, но вывести на сцену конквистадора, такого, какой был известен ему как историку, он мог лучше, чем кто-либо другой! И не только конквистадора. Знание истории открывало перед ним, как ему казалось, совершенно необозримые горизонты. В архиве С. Радлова есть «Записи о работе режиссера», относящиеся к 30‑м гг., где он о режиссерской задаче пишет так: «Цепь проблем, подлежащая разрешению режиссера: 1. Какова эпоха Шекспира? Кто такой Шекспир, с кем он и против кого он? 3. Каков Шекспир на данном этапе и во что выливается в данной пьесе борьба двух миров, свидетелем и бойцом которой он был? 4. Какова ведущая мысль пьесы… Образы Шекспира как образы реалистические, {33} максимально опосредованно связанные с почвой и средой эпохи. Разрешение их как отвлеченных носителей идей и эмоций непременно ошибочно»[[63]](#endnote-63).

В статье «Как я ставлю Шекспира» Радлов сказал об этом еще определеннее: «Рассматривать… пьесу… не как… свободную игру ума и фантазии… а приложить все усилия для того, чтобы связать его творчество с эпохой, выразителем которой он был… Только знание истории и социологии поможет мне понять, с кем Шекспир и против кого… Работа режиссера, ставящего классику, есть творческое исполнительство и одновременно творческое комментирование… мы не должны бояться, что наша работа будет художественно-научной… пора забыть о соблазнах анархической богемы»[[64]](#endnote-64).

Последний окрик явно относится к Мейерхольду, который никогда не занимался «работой по творческому комментированию», а был просто создателем художественных миров. Тем более, что у Радлова есть и прямые высказывания на этот счет: «Мейерхольд неправ, когда говорит: прочтите пьесу, потом отойдите от нее и нафантазируйте постановку, а потом, когда в голове постановка готова, прочтите второй раз для того, чтобы пометить то, что мешает вашей творческой фантазии… Надо делать так, как делал Павлов: наблюдение, наблюдение и наблюдение… Не только за железами собак, но и за поведением человека надо наблюдать. Если мы верим, что такие создания, как образы Шекспира, есть органические живые люди, которые живут своей органической живой жизнью, то мы прежде всего должны наблюдать за ними, за их поведением»[[65]](#endnote-65).

Фактически перед нами две противоположные установки: одна активная, творческая, другая — пассивная, нетворческая, и понятно, почему в 30‑е гг. отдавалось предпочтение именно второй.

Этим мы вовсе не хотим сказать, что Радлов, лучше других отвечавший официальным представлениям о художнике, понимал истинный смысл новой культурной политики и действовал с ней заодно. Разумеется, нет. Наверное, он искренне считал, что, подвергая павловскому анализу «живые и органические создания», он действительно берет вершины реализма и окончательно порывает с недавним своим «формализмом».

Но если иметь в виду контекст эпохи, в котором словом «идеализм» клеймили гуманистическое как имманентное свойство художественного сознания, а отсутствие такого сознания именовалось «объективностью», как бы предопределяющей реалистический результат, то борьба такого формализма с таким реализмом имеет действительно великий исторический смысл. Иное дело, что он остался затемнен даже для самих участников этой борьбы, т. к. отчужденное общество уже тогда осознавало себя в терминах и схемах государственной интерпретации действительности. Потому так отчаянно выглядят попытки подлинных художников понять, что все-таки происходит, и «прорвать» пелену отчуждения. {34} Но и самообман художников типа Радлова, которому как раз ничего не пришлось подавлять в себе, чтобы стать «объективным реалистом», тоже по-своему патетичен. Есть трагические обертоны и у истории художника, который в обществе, лишенном свободы, сумел разместить свое искусство в тесном пространстве отведенной ему клетки: «свобода режиссера есть осознанная необходимость»[[66]](#endnote-66).

В сущности, в пределах той же клетки пришлось размещаться всем, кому позволено было жить. Но одним было тесно, и они вырывались, другим же дозволенного пространства оказывалось совершенно достаточно. Советская шекспировская сцена 30‑х гг. предлагает образцы творчества того и другого типа. На первый взгляд, предлагает их и Радлов, режиссер, чьим именем были подписаны совершенно не сравнимые, не соизмеримые друг с другом спектакли: уже упоминавшийся здесь «Гамлет» (1938) и Госетовский «Король Лир» (1935). Однако такое впечатление может возникнуть только на первый взгляд. При внимательном анализе обнаруживается, что безусловное право авторства принадлежит Радлову только на ленинградские спектакли (спектакль Малого театра с Остужевым — Отелло был механическим перенесением на сцену ленинградского спектакля), в то время как «Лир» в Госете создавался не только не Радловым, но, во многом, вопреки ему. Он совершенно очевидно выпадает из ленинградского цикла, внутренне абсолютно последовательного и неделимого.

С этого цикла мы и начнем, со спектаклей, поставленных Радловым в Ленинграде. Только до этого нужно хотя бы немного сказать о переводах, которыми пользовался Радлов, ставя свои спектакли. Переводы принадлежали Анне Радловой, жене режиссера, и этот выбор имел глубоко принципиальный характер, ибо, в сущности, мы имеем тут дело с союзом художников-единомышленников.

Переводы Радловой вызвали в свое время целый шквал дискуссий и поделили переводчиков, литературоведов, режиссеров, актеров на два непримиримых лагеря. Не вдаваясь в проблему, представляющую главный интерес для истории отечественного перевода, мы все-таки должны остановиться на некоторых ее сторонах, которые, будучи связаны с радловской интерпретацией Шекспира, имеют для нашей темы особый интерес.

Исходным и исторически абсолютно правомерным импульсом работы Радловой было стремление преодолеть вейнберговскую традицию, псевдопоэтическое сладкоголосие, которое не давало пробиться наружу грубой мощи подлинной шекспировской поэзии. То, что вместе с мощью шекспировского языка у Вейнберга была в значительной степени утрачена мощь Шекспира как философа и трагического поэта, Радлову, по-видимому, не беспокоило. Более того, именно эти стороны творчества Шекспира связывались в ее представлении с «идеалистическими» интерпретациями действительности, которые для переводчицы были, возможно, {35} столь же неприемлемы, как и вейнберговское сладкоголосие.

Поэтому последовательно проводимое Радловой опрощение и огрубление Шекспира (нарочитое снижение лексики, отказ от разветвленной метафорики, безжалостное дробление длинного шекспировского периода с целью придания ему «правдоподобия», а самой пьесе — действенности) неизбежно приводило и к утрате философской проблематики.

«Депоэтизация», о которой говорили переводчики, приводя примеры «находок» Радловой[[67]](#footnote-3), была лишь внешним выражением глубоких внутренних деформаций подлинника. «У Радловой, — говорил переводчик Кожевников, — отрицание гуманистической сущности Шекспира. Поэтому старательно вытравляются человеческие черты в таких характерах, как Отелло и Макбет, и оба эти героя наделяются чертами преимущественно солдафонскими, что якобы соответствует эпохе… стремясь реабилитировать Гамлета от его пессимизма, Радлова загубила ряд образов первостепенного значения»[[68]](#endnote-67).

О том же, в сущности, говорили и театральные критики: «Недостатки перевода, сделанного Радловой, определяются не грубостью, а тем, что перевод не до конца насыщен глубокой философской мыслью трагедии… Лучше всего удаются Радловой сценические игровые сцены»[[69]](#endnote-68).

Еще точнее было бы, наверное, сказать, что сама эта «грубость» была следствием недостаточного постижения философского смысла. Она и явилась здесь вместо этого смысла, чтобы одеть собою коллизии не философской трагедии, а драмы интриги. По-своему это было сделано замечательно, и недаром «радловский» этап представляет собою особую страницу в истории советского шекспировского перевода, отражая характер времени. Можно даже сказать, что переводчица, создавшая этот специфический, «заземленный» вариант Шекспира, была последовательнее режиссера, у которого «заземление», происходившее на уровне концепции образа (Отелло — грубый вояка, конквистадор; Джульетта — самая обыкновенная девушка), нередко приходило в противоречие со сценическим его воплощением, ибо, как точно заметил К. Рудницкий, Радлова всегда влекло «к решениям внешнеромантическим»[[70]](#endnote-69).

И тем не менее в меру своего таланта Радлов, очевидно, пытался создать на сцене именно тот образ Шекспира, каким он представал в переводах Радловой. Единство их позиций неоднократно отмечалось критикой: «Вечное убирала из своего текста переводчица Анна Радлова и режиссер Сергей Радлов в своих {36} театральных постановках. Чтобы разглядеть реальную историческую действительность, они разрывали вечный туман. В этом заключается основная ошибка Радловых. Не надо было убирать “вечное”… это значит потерять Шекспира и вернуться к тем трезвым и скучным хроникам, на которых Шекспир построил свои вечные драмы о человеческих страстях»[[71]](#endnote-70).

Переводчица крошила материю шекспировской поэзии, чтобы перелепить ее в ритмизованную прозу, какой только и могли объясняться созданные ею персонажи, а режиссер, искренне не различающий в Шекспире никакого символического, трагического содержания, хлопотал лишь о том, чтобы, опираясь на свою историко-филологическую эрудицию, воспроизвести на сцене «обстановку» шекспировской эпохи и вывести на нее героев, которые созданы были не Шекспиром, а именно этой эпохой, ее специфическими социально-историческими коллизиями.

Характерно, что ни у переводчицы, ни у режиссера в связи с их работой над Шекспиром никогда, даже на уровне деклараций, не возникало задачи создания «художественного образа», как будто предложенный ими «новый реализм» его попросту исключал. Как ни парадоксально, но так оно, в сущности, и было, и потому Радловой, наверное, так же странно было слушать упреки в «депоэтизации» Шекспира, как Радлову — упреки Мейерхольда, брошенные им в связи с радловскими шекспировскими постановками в Ленинграде и сформулированные как «призыв к вкусу». Самый смысл этих упреков Радловым должен был быть действительно непонятен, потому что реализм, о котором идет речь, был, в сущности, не методом, а мировоззрением, тем, что тогда принято было называть «историческим материализмом». Интерпретировать шекспировские коллизии и трактовать шекспировских персонажей, руководствуясь схемой этого мировоззрения, и значило в их представлении «быть реалистами».

Совершенно очевидно, что потомственный гуманитарий, выпускник историко-филологического факультета, и поэтесса, ведущая свое происхождение из поэтических салонов серебряного века, этой модной терминологией оперировали не по своей воле, а вынужденные, как и все, обстоятельствами. Кто тогда ею не оперировал! Все или почти все. Однако отличие Радловых от «всех» состоит в том, что их стремление отмежеваться от «идеалистической» вейнберговской расплывчатости во имя создания подлинно реалистического, т. е. «локализованного» в своем времени Шекспира, было совершенно искренним, и таким образом объективно «работало» на задачу отчуждения языка искусства.

### \* \* \*

В 30‑е гг. Радлов выпустил в Ленинграде четыре шекспировских спектакля: «Отелло» (4 мая 1932 г., художник — А. В. Рыков), «Ромео и Джульетта» (20 апреля 1934 г., художник — В. С. Басов), второй вариант «Отелло» (20 апреля 1935 г., художник — {37} В. С. Басов), «Гамлет» (15 мая 1938 г., художник — В. В. Дмитриев).

Все эти спектакли были поставлены Радловым с одним и тем же актерским коллективом, который с 1929 по 1934 гг. выступал под именем Молодого театра, с 1934 г. стал называться Театром-студией под руководством Радлова, а с 1938 г. — Театром имени Ленинградского Совета.

То, что актеры были все молодые и к тому же — ученики Радлова (и В. Соловьева; поначалу Молодой театр они вели вдвоем), ставило его как режиссера в куда более благоприятные условия в сравнении с теми, которые приходилось ему терпеть в той же Акдраме, где Юрьев и Певцов вели «Отелло» каждый по-своему, нимало не заботясь о том, что думает на этот счет Радлов. Правда, как мы помним, ничего сколько-нибудь серьезного Радлов и не мог им предложить. Тем не менее новую постановку «Отелло» он счел нужным принципиально противопоставить старой. «Я, — говорил он, — принципиально дерусь за спектакль, поставленный здесь, и принципиально отрекаюсь от спектакля, поставленного в Александринском театре»[[72]](#endnote-71).

Чтобы понять категоричность такой самооценки, нужно вспомнить, что она давалась по следам постановления 1932 г., не только «распустившего» разные художественные направления, но и раз и навсегда запретившего саму эту разность. Отныне единственно возможным становилось историко-материалистическое мировоззрение и связанный с ним «реалистический» метод. Так что естественно, что режиссер поспешил покаяться в своем идеалистическом грехе, осудив спектакль 1927 г., где торжествовало «понятие о Шекспире как о чем-то неподвижном, благородном, морализующем»[[73]](#endnote-72). Можно было бы, правда, еще покаяться и в экспрессионистском грехе[[74]](#footnote-4), т. е. в направлении, которое он до весны 1932 г. проводил в Молодом театре, но в нем Радлов каяться не стал. Просто покончил с этим раз и навсегда, так что совершившийся в режиссере переворот произошел буквально в одночасье: «Настойчивое сопротивление сценическому реализму характерно для Молодого театра на всем протяжении его работы до прошлого года, когда театр обратился к “Отелло”», — писал С. Цимбал в 1933 г.[[75]](#endnote-73)

Казалось бы, — полная измена себе, крутой поворот: от «сопротивления реализму» — к реализму. Тем более что поворот этот настойчиво декларировал сам Радлов: «Желание постичь существо актерского организма… привело меня постепенно ко все большему… приближению к тому, что мы… называем “система Станиславского”… к моменту возникновения моего театра основными требованиями, которые меня интересовали в актере, перестали быть выразительность жеста, острота пластики, плакатная {38} выразительность сценического видения. На смену им пришли вопросы актерской простоты… обоснованности и мотивированности человеческого поведения на сцене»[[76]](#endnote-74).

Это писалось в 1935 г., когда существование каких-либо театральных систем, кроме мхатовской, становилось все более проблематичным, и потому можно извинить режиссера за то, что он покривил душой, сказал, что переворот совершился в нем уже к моменту «возникновения моего театра». Фиксированные критикой «экспрессионистские опыты» проводились в Молодом театре вплоть до 1932 г. Но высказывание Радлова насчет «остроты формы», которая перестала его интересовать, пожалуй, можно принять всерьез.

Примечательно, что обращение Радлова к системе Станиславского произошло на материале Шекспира, т. е. именно на том материале, который МХАТу как раз не давался, причем это было специально отмечено Радловым: МХАТ «неизменно терпел поражения, как только он прикасался к Шекспиру, Байрону, Пушкину». Радлов объяснял это пренебрежением МХАТа к тому обстоятельству, что «самый строй мыслей (автора, драматурга. — *С. Б*.), самый строй чувствований, может быть… прозаическим или как бы стихотворным»[[77]](#endnote-75). Радлов брался осуществить принципы системы применительно к драматургу «стихотворного строя чувствований» посредством метода, который он называл «реалистическим» и который был в равной степени несовместим как с жизнеподобием, так и с «остротой формы».

И хотя провозгласил он его в 1932 г., приступая к шекспировскому циклу, на самом деле он пользовался им уже давно — стой поры, как стал работать в музыкальном театре. Можно предположить, что обращение Радлова к музыкальной сцене, обращение столь настойчивое и протяженное во времени, не случайно относится к 1920‑м гг., к эпохе величайших свершений советского драматического театра. Оно было как бы косвенным признанием своей несостоятельности как драматического режиссера. Ученик Мейерхольда, Радлов действительно через всю свою жизнь пронес неприятие форм жизнеподобного театра, но, в отличие от своего великого учителя, иного художественного языка создать так и не смог.

Именно поэтому музыкальный театр, по самой своей природе предполагающий принципиально «большую» степень условности, так что режиссер, действующий на оперно-балетной сцене, может отталкиваться от этой степени как от ступени, оказался для Радлова желанным прибежищем: этот театр скорее, нежели драматический, мог удовлетвориться тем минимумом «творчества», на который Радлов был способен.

Мы не будем (и не можем) вдаваться в специальный анализ творчества Радлова как оперно-балетного режиссера, тем более что на этот счет существуют самые разные, взаимоисключающие мнения. Мы говорим об этой стороне его деятельности только потому, что она, как нам кажется, помогает понять настоящий {39} смысл совершившегося в театре Радлова поворота. И смысл этот в том, что переход режиссера на позиции «реализма», совершившийся в мае 1932 г., вовсе не был для него драматическим разрывом с самим собой.

Наверное, можно предположить, что этот переход даже облегчал его положение. Запрет, наложенный на художественную интерпретацию действительности и, как следствие, на поиск новых форм выражения, не мог быть драмой для художника, который не был силен ни в первом, ни во втором. Локализация Шекспира в его эпохе с отведением ему места певца «прогрессивной аристократии и обуржуазившегося дворянства», сведение проблематики его творчества к классовым коллизиям эпохи, хотя и трактовались режиссером как обращение к новому художественному методу, реализму, на самом деле имели к реализму такое же отношение, как все предыдущее, — к поискам новых форм художественной условности. Крупноячеистая сеть историко-социологической схемы, в которую бесследно проваливалась великая поэзия с ее неисчерпаемым смыслом, должна была казаться Радлову чем-то вроде оперного либретто, которому он должен был дать сценическое воплощение — именно либретто, а не музыке, т. е. не поэзии.

Примечательно, насколько охотно Радлов начал работать в этом направлении, где он, наконец, мог реализовать свои действительные возможности. Его широковещательный отказ от «условных форм выражения» диктовался не инстинктом самосохранения, как у большинства его коллег; нет, тут просто обнаружилось истинное отношение к ним художника, фатально обделенного именно способностью к формотворчеству.

Как известно, Радлову в числе многих других вещей очень не нравилось в Госетовском «Лире» оформление А. Тышлера. И вот почему: «Сегодня, — писал Радлов в 1935 г., — для нас несущественно подчеркивать условный характер убранства шекспировской сцены, потому что для нас несущественно предаваться очарованию старины… эффектные скульптуры Тышлера в “Короле Лире” представляются мне менее правильным, менее истинным путем, чем превосходная работа Басова над спектаклем “Отелло”»[[78]](#endnote-76).

В этом высказывании поражают две вещи. Во-первых, Радлов не различает, не способен различить остросовременного языка, которым говорил стилизованный замок Тышлера, а во-вторых, он видит художественные достоинства в работе старательного макетчика В. Басова, предпочитая его совершенно нейтральное по отношению к действию «обрамление» (грузные колонны и пышные драпировки) экспрессивной условности «Короля Лира». Это предпочтение было принципиальным, недаром все три варианта «Отелло» (два ленинградских и московский, остужевский) были сделаны у него В. Басовым. Видимо, этот художник, как никто другой, выражал самую суть радловского Шекспира. «Получилось так, — говорил по поводу московского варианта “Отелло” {40} Мейерхольд, — как Шекспира когда-то издавали Брокгауз и Ефрон. Там были такие картинки, от которых меня всегда тошнило… потому что самые плохие рисунки выбраны, без всякого толка, разных школ. Мне представляется, что режиссеры вроде Радлова берут Брокгауза и Ефрона и выбирают лесенки, площадки, девицы к окнам подходят, цветы какие-то странные растут у окон, — и получается величайшее безвкусие…»[[79]](#endnote-77)

Даже сделав скидку на естественное раздражение Мейерхольда, вынужденного в ту пору размежевываться со своими бесталанными, компрометирующими его учениками, нельзя в этом громовом разносе не расслышать справедливой претензии к отсутствию в спектакле истинного художника. Это относится не только к Басову как художнику Радлова, но и к Радлову, которому был нужен именно Басов. Именно Басов, потому что номинальному «реализму» Радлова он умел дать достойное его сценическое воплощение. «Оказалось, — писал Радлов по поводу басовского “Отелло”, — что актер может играть на фоне, перед или за балюстрадой нисколько не хуже оттого, что это не отвлеченная лестница, а реально мотивированный балкон или балюстрада, что актер может пользоваться складками шелковых и сшитых занавесей, прятаться в них, волновать их и кидать на пол нисколько не хуже оттого, что пребывание их на сцене имеет реальную мотивировку»[[80]](#endnote-78).

Очень характерно это «не хуже», начисто снимающее вопрос о том, что в таком случае актер должен бы играть просто иначе! Но как? С. Цимбал, обобщая опыт работы «Молодого театра», пишет, что он «пробует выработать свой метод раскрытия людей реально думающих и реально поступающих в обстановке отстраненной для того, чтобы в ней явнее и острее проступила социальная логика»[[81]](#endnote-79).

Отметим, что «обстановка», которая, по мысли режиссера, должна была содействовать ощущению реальности происходящего, воспринимается критиком как «отстраненная». И такое восприятие совершенно естественно: созданный Басовым недействующий фон, это его ложноакадемическое «обрамление» иначе, как отстраненно, восприниматься, наверное, и не могло. Тем более, что актеры (Г. Еремеев — Отелло, Д. Дудников — Яго, Т. Якобсон — Дездемона) действительно пытались играть «реально думающих и реально поступающих людей», руководствуясь предложенной Радловым экспозицией.

Экспозиция эта, кажущаяся сегодня странной, почти невозможной, была выдержана в характерном для того времени духе (таким языком говорили тогда все, от Мейерхольда до Попова), неся при этом на себе печать специфического радловского мышления: «… не понимая основных начал экономики и политики, нельзя понять произведение искусства, этой эпохой рожденное… Это пьеса англичанина об англичанах… целый ряд современных событий тут Шекспир использовал, слегка их замаскировав (турецкий флот, разгромленный у Кипра, это победа над испанской {41} армадой). Ревность трактуется как чувство социальной и физиологической недостаточности. Сенаторы не благородный суд, а сборище корыстолюбивых людей, глупых и изуверов, но Отелло нужен им как военспец. Брабанцио отнюдь не трагедия отцовства, а просто своенравный старикашка. Кассио, Лодовико, Родриго объединены в общую социальную группу… Этой группе противопоставляется группа служилого офицерства — Отелло, Яго»[[82]](#endnote-80).

В этих рассуждениях о социально-экономическом положении Англии, определивших взаимоотношения персонажей внутри пьесы (интересно, что при этом раскладе Отелло и Яго оказываются в одной «группе»!), актеры, естественно, искали того, что реально помогло бы им в построении образа. И этой реальной помощью, реальной подсказкой стало для них убеждение Радлова в абсолютной «заземленности» всех без исключения персонажей трагедии.

«Воюя с отвлеченностью, — писал об этом “Отелло” Ю. Юзовский, — Радлов всячески пришвартовывает героев к земле, окружает их вещами, заставляет говорить с обычной, будничной интонацией… В результате они становятся похожи на людей, какие они есть — будничные; трезвые, нормальные… Бьянка — шлюха… Брабанцио, и по переводу и по сценической трактовке, не отец, а папаша, комический персонаж. Дездемона в спектакле такая, какой ее видит Яго… Яго заурядный подлец… Отелло был добряком… Молодой человек примерно того же возраста, что и Дездемона, простоватый наивный паренек, которого надувает Яго. В этой наивности, непосредственности, трогательной доверчивости была своеобразная прелесть… его нетрудно обмануть, не потому что он великая, доверчивая душа, но потому, что он слишком прост. Простоватость, а не простота»[[83]](#endnote-81).

А. Гвоздев о заземленности шекспировских персонажей в этом спектакле писал скорее одобрительно: «От всех образов… веет какой-то крепкой заземленностью… Это впечатление усиливается благодаря особому методу развертывания мизансцен, постоянно держащих исполнителей в живой связи с грузными объемными балюстрадами на массивных балконах… огромные драпировки предоставляются в распоряжение актеров, чтобы… создать то же впечатление объемности, плотской жизненности, отлично выражающих заземление чувств и страстей». Однако и он не мог не отметить, что в результате спектакль лишился трагедийного звучания: «“Отелло” разыгрывается скорее как эмоциональная драма большого плана с оживленным и напряженным действием. Но “Отелло” как трагедия остается не до конца раскрытой»[[84]](#endnote-82).

Радлов не соглашался с этим принципиально, отстаивая жанровую универсальность открытого им реалистического метода: «Нет специально трагического актера, как и нет специально трагической манеры, — писал он, — … есть талантливые хорошие актеры советского реалистического театра, способные в минуту величайших творческих напряжений подняться до стиля трагедии»[[85]](#endnote-83).

{42} Подобное представление о трагедии и трагическом как предельном выражении реалистического неизбежно должно было придать конфликтный характер встрече Радлова с Остужевым, который, в отличие от его молодых учеников, был сложившимся актером, имевшим собственное представление о Шекспире. Тем не менее замысел «Отелло» перекочевал из Ленинграда в Москву вместе с декорацией Басова безо всяких изменений.

Как всегда достаточно туманная режиссерская экспозиция — «“Отелло” не трагедия ревности, трагедия “Отелло” есть борьба за новое большое, лучшее понимание содержания любви, за доверие между людьми»[[86]](#endnote-84). Что касается образа главного героя, то здесь Радлов еще с большей настойчивостью, чем в Ленинграде, проводил свою мысль об Отелло-воине, т. е. о новом и прогрессивном для шекспировской эпохи типе человека, «завоевывающего оружием… новые страны»[[87]](#endnote-85).

Как известно, эта концепция, изложенная им во множестве статей, вызвала целую дискуссию, центром которой стала полемика между Радловым и Юзовским, развернувшаяся в 1936 г. в журнале «Литературный критик».

Радлов обосновывал концепцию Отелло-воина: «Звание это… писал он, — самое почетное и благородное в глазах Шекспира, так как его эпоха была эпохой конквистадоров… Вероломство, кровожадность и невиданная жестокость какого-нибудь Кортеса или Пизарро не волновали и не могли волновать Шекспира… Он видел другое и воспевал другое: людей, которые бились на всех морях под английским флагом за право доставлять Англии несметные богатства. Строя образ Отелло, мы не можем отрывать его ото всех ассоциаций с великими путешественниками и воинами шекспировских времен, и в угоду восприятию Шекспира как вечного внеисторического певца тонких переживаний превращать Отелло в малокровного страдающего провизора XIX века»[[88]](#endnote-86).

Характерно, однако, что и на этот раз Радлову не удалось «пропустить» свой замысел через протагониста. Этого, наверное, и следовало ожидать при встрече режиссера с актером, который был олицетворением романтической традиции русской сцены. Однако Радлову, с его пристрастием к оперно-балетному романтизму, видимо, казалось, что здесь он как раз найдет нечто в этом духе, некую чисто внешнюю манеру, специфическую технику, которую он сумеет ориентировать в направлении своего замысла. «Остужев, — писал он, — … был подобен раскаленному, расплавленному металлу, оставалось только подставлять формы, в которые втекала бы эта драгоценная огненная масса»[[89]](#endnote-87).

Но очень скоро выяснилось, что «масса» в подставленную форму не вливается и что вообще это — не масса, что она сама — уже форма, выражение совершенно определенного содержания.

Когда Михоэлс писал, что в лице Остужева «мы имеем соловья шекспировского, поющего, как музыку, его текст», он отмечал, что «напевная» эта декламация была «не пустая»[[90]](#endnote-88). И А. Гвоздев, оценивший расхождение Остужева с текстом перевода («она {43} за бранный труд мой полюбила») как победу «артиста, сумевшего создать… нечто большее, чем повесть о подвигах грубого вояки», тоже полагал, что создать образ Отелло, отличный от радловского, он сумел именно средствами романтической своей декламации. «Закрепить свои способы толкования Отелло в сценическом исполнении Остужеву удается прежде всего при помощи голоса, посредством громадного разнообразия интонаций, непрерывного, постоянно меняющегося потока звуковых образов»[[91]](#endnote-89).

Характерно, что и попытка навязать актеру свою концепцию образа шла у режиссера прежде всего через навязывание интонационного строя роли. Радлов требовал большей «баритональности» — т. е. жесткости, суровости, генеральства (Басов и костюм приготовил для Остужева настоящий конквистадорский — черный с оранжевой перевязью, жесткий, объемный, ужасно, по радловским понятиям, «мужественный»). Но актер с удивительной пластичностью выскальзывал из расставленных для него форм-капканов и не подчинялся почти ничему. Принадлежащий ему экземпляр роли весь испещрен ремарками типа: «мягче, любовнее, почти беззвучно, с улыбкой, растерянно»[[92]](#endnote-90). В этом же экземпляре он правил грубый перевод Радловой[[93]](#footnote-5) и параллельно отмечал в дневнике, как «туго Радлов соглашается на какие-либо перемены и даже маленькие поправки в тексте. Очень это осложняет работу»[[94]](#endnote-91). Настоял Остужев и на своем костюме — белоснежном, изящном, свободном. Но главное, он не сделал Радлову никаких уступок в смысле «баритональности». Вся роль была выдержана в теноровом диапазоне, если понимать теноровость как мягкость в сравнении с баритональной «суровостью». Критика отмечала его «мягкие, грациозные движения, какие-то мимолетные паузы речи, как будто он ищет нужное слово или переводит его с родного языка. Отелло одарен подлинным изяществом мысли»[[95]](#endnote-92). В результате созданный им образ оказался прямой противоположностью тому, что задумал Радлов.

«Лучшим опровержением воинской концепции, — писал Юзовский, — является игра Остужева… Он и воин, он и мужествен… но не воинское звание, не мужественность составляет сущность его игры. Глубокая человечность — вот эта сущность. Он мог и не быть генералом, а стать героем трагедии “Отелло”… он мог быть путешественником типа Марко Поло или изобретателем и ученым типа Галилея»[[96]](#endnote-93).

В конце концов, видимо, отчаявшись достичь согласия с Остужевым, режиссер обратился к остальным актерам, требуя от них «красивых движений», и в результате Остужев так и остался гениальным одиночкой, «чуть ли не гастролером, выступавшим на нейтральном, привычно романтизированном фоне. С Радловым и со спектаклем Остужев был связан только формально, только тем, что в данном спектакле играл. Мог бы играть и в другом»[[97]](#endnote-94).

{44} Между двумя постановками «Отелло», ленинградской и московской, Радлов, все с тем же Басовым, сделал еще один шекспировский спектакль — «Ромео и Джульетту». В экспозиции Радлова пьеса предстала как «остро-политическая, почти партийно-политическая». Любви тут если и уделялось место, то весьма подчиненное: «“Ромео и Джульетта” — не поэма о любви, а поэма о борьбе за любовь. Глубочайшая ненависть к отвратительным проявлениям недобитого феодализма движет пером Шекспира. С одной стороны, вся великолепная прогрессивная молодежь (Ромео, Меркуцио, Бенволио, сама Джульетта) — и мир стариков Капулетти, Монтекки и воинствующего фашиста Тибальда. Герцог и отец Лаврентий — между… Как только мы переакцентируем пьесу, все становится понятным, становятся понятны и два лагеря, на которые всегда распадается мир у Шекспира»[[98]](#endnote-95).

И пьеса была «переакцентирована», и совершенно «понятными» предстали в ней «два лагеря», но трагическая коллизия при этом оказалась утраченной начисто. «Трагическая коллизия, — писал Л. Жежеленко, — не гнетет зрителя. Ромео и Джульетта оказались принесены в жертву феодальной традиции, но… феодализм уже дал трещину»[[99]](#endnote-96).

Исполнитель главной роли Г. Еремеев после простоватого и обаятельного, похожего на красноармейца Отелло представил простодушного и милого, похожего на рабочего-комсомольца Ромео. Джульетта (В. Сошальская) играла очаровательно капризную, очаровательно сварливую «обычную девицу».

Интересно, что Н. Акимов считал, будто на этот спектакль Радлова оказал влияние его скандально известный «Гамлет». И хотя Радлов всячески открещивался от этого опасного сходства, наверное, акимовский спектакль какой-то импульс ему все-таки дал. Но, как это всегда бывало у Радлова, импульс был чисто внешним. Если у Акимова превращение философской трагедии в грубую и кровавую историю борьбы за престол было тысячью невидимых нитей связано с кровавой атмосферой 30‑х гг.[[100]](#endnote-97), то радловское опрощение Шекспира было внутренне совершенно пустым.

Тем же свойством пустоты отличалась и последняя из его ленинградских работ — «Гамлет» (1938), поставленный — и это очень важно — уже после Госетовского «Лира».

В многословной экспозиции к спектаклю мы снова находим все то, что уже неоднократно цитировали по поводу других шекспировских постановок Радлова: «Для Шекспира и для Гамлета мир — это социальная категория, а не отвлеченная философская… “быть или не быть” говорит об определенном социальном мире… Гамлет не желает жить именно в этом конкретном мире… передовой человек своего времени, любит искусство, демократичен… Другой лагерь — Клавдий, Розенкранц, Гильденстерн — это как Риббентроп»[[101]](#endnote-98).

Приводя все эти радловские рассуждения, мы вовсе не хотим ловить его на слове. Как мы уже говорили, таким языком изъяснялись {45} в ту пору почти все. Но только у Радлова, не видевшего в Шекспире ничего, кроме «биологического и социального замысла», слово не расходилось с делом: грубой социологической схеме режиссерской экспозиции не противостоял, как это часто бывало в те годы, художественный мир сцены. Художественного мира не было. Иное дело, что и сама эта схема и тут не нашла адекватного сценического выражения. На уровне декларации осталось намерение создать «камерный спектакль, где первым крупным планом идет почти все. Хочется страшно ее (пьесу. — *С. Б*.) приблизить к зрителю, упростить… очень просто должно быть сделано»[[102]](#endnote-99).

Однако, когда Дудников — Гамлет, видимо, всерьез отнесшийся к провозглашаемой Радловым переориентации на принципы МХАТа, потребовал «от режиссера точнейшей психологической детализации… Радлов давать такие ответы не хотел. Он понимал, что все это мельчит тему трагедии»[[103]](#endnote-100).

При этом не мог он ему предложить и ничего другого, и когда сам Дудников, ознакомившись с только что вышедшей книгой К. Фалька о Кайнце, попытался следовать этому великому образцу, Радлов ничего против этого не возразил. Кайнц в переложении Дудникова, «актера неэмоционального… рационалистического… бесконечно далекого от обычного представления о трагике»[[104]](#endnote-101), — это, в сущности, и было то, к чему у Радлова все всегда и сводилось: форма, не обеспеченная содержанием.

Продолжал действовать главный радловский прием: манипулирование готовыми блоками. Стереотипность мышления вела к стереотипности выражения. В этом спектакле, как ни в каком другом, проявилась зависимость Радлова от оперно-балетных принципов построения действия. В. Дмитриев, много работавший в области оперно-балетной сценографии, создал сцену, на которой вполне можно было бы танцевать. «Изжиты последние элементы конструктивизма, мы уже не видим лесенок и площадок, расположенных на разном уровне и как бы загромождающих сцену. Весь спектакль идет на планшете»[[105]](#endnote-102).

И если рассматривать фотографии, запечатлевшие мизансцены этого спектакля, не зная, что речь идет о драматическом театре, вполне можно предположить, что это балет. Балет «Гамлет». Так похожи на миманс первого акта «Спящей красавицы» эти придворные и король с королевой, бесстрастно наблюдающие героя, положившего голову на колени длинноволосой Офелии. Так похожа на балетный дуэт сцена «после бегства короля»: Гамлет, устремивший руку вперед и вверх, поставив одну ногу на табурет, всем торсом повернулся назад, к Горацио, и Горацио, удерживающий его за другую руку, в точности повторяет его картинно-стремительную позу. А сидящая на полу и прижавшая к виску руку безумная Офелия и как бы отпрянувшая от нее группа придворных — это просто сцена из «Жизели»!

Вся эта «балетность» настолько бросалась в глаза, что ее не могла не заметить и критика: «При создании массовых сцен, — {46} писал Березарк, — Радлов учился не у драматических режиссеров, а у великих мастеров петербургского балета Петипа и Иванова… Восприняв внешние контуры у музыкального театра, особенно у классического балета, Радлов не сумел насытить сцену новым драматическим содержанием. Масса здесь украшает сцену, но все эти придворные не живут и не действуют… им только нашли удобное место, одели в красивые костюмы и расставили украшать сцену… Сцена с матерью, внешне живописная, напоминает серию застывших гравюр к Гамлету Делакруа»[[106]](#endnote-103).

Петипа, Иванов, Делакруа — действительно прав, видимо, был Мейерхольд, у которого радловские спектакли вызывали настойчивые ассоциации с картинками, виденными в брокгаузовском издании Шекспира. «Картинки» могли быть самыми разными по своим художественным достоинствам, но, сложенные вместе, они неизменно вызывали ощущение «бесстильности», которую сам Радлов считал именно шекспировским стилем.

«Существо шекспировской трагедии, — писал Радлов в 1939 г., — подсказывает следующий вывод; декорации реалистичные, выразительные, интенсивные в художественном языке и определении атмосферы будут, в зависимости от содержания сцены, чередоваться с другими, более условными, почти отвлеченными, почти совершенно нейтральными (заметим, что “условное” стоит у Радлова в одном ряду с “нейтральным”. — *С. Б*.)… перед художником стоит задача выразить дух английского и итальянского ренессанса, свободно и вольно сочетая элементы, взятые из разных стран за довольно широкий промежуток времени. Совершенно бесплодным казался бы педантизм такого декоратора, который считал бы нужным во что бы то ни стало восстановить определенную географическую точку или определенную хронологическую дату»[[107]](#endnote-104).

Характерно, что последний тезис, в котором Радлов, очевидно, хотел выразить свое неприятие натурализма, свидетельствует, в сущности, все о том же: об органическом отсутствии у него образного мышления, о вытекающей отсюда неспособности увидеть в шекспировской пьесе сложную образную систему, в которой, скажем, Венеция может значить и значит нечто большее, чем «определенная географическая точка!»[[108]](#footnote-6)

Так вот, переходя от типичного для Радлова спектакля «Гамлет» к Госетовскому «Лиру», поставленному за три года до этого, невольно спрашиваешь себя: как мог совместиться этот «реалистичный англо-итальянский ренессанс», принятый в качестве универсальной сценографической формулы, с экспрессивной условностью Тышлера?

{47} Никак. Да он и не совместился. Мы уже писали о том, как недоволен был Радлов работой Тышлера, навеянной старинной украинской формой театра-вертепа.

А перевод Галкина, сохранивший долгое дыхание бесконечного, метафорически ветвящегося шекспировского стиха, — разве не был он полной противоположностью переводам Радловой?

А актеры, которые делали в точности то же самое, что делал со сценой Тышлер, а со словом — Галкин? «Спектакль необычайно лаконичен… ни лишних вещей на сцене и в руках актеров, ни широко расплеснувшихся мизансцен. И тем более зато богато интонационное мастерство актеров, свободно переходящих к певучей, почти речитативной декламации; тем музыкальнее спектакль в целом; тем великолепнее и темпераментнее жест, монументально поднятые руки, прыжки, поединки. И в том-то и дело, что это отнюдь не стилизация»[[109]](#endnote-105). Разве такие актеры не нарушали представление Радлова о нормативах актерского исполнения Шекспира?

И наконец, сам Лир: разве можно было примирить маленького суетливого безбородого михоэлсовского Лира с обычным для Радлова стереотипом, его мечтой о величественном белобородом старце? Конечно, нельзя. И хотя, после долгих споров, актер все-таки настоял на своем, — внутренне Радлов с этим так и не примирился. Об этом свидетельствует «Король Лир», поставленный им в Риге в 1955 г. «Лир, — пишет об этом спектакле К. Рудницкий, — был такой, каким всегда виделся Радлову. Высокий гордый старец с длинной белой бородой. Ожившая иллюстрация из Шекспира, изданного Брокгаузом и Ефроном». И все в рижском спектакле было подобно этому Лиру. «Радловым, — писал К. Рудницкий, — был, наконец-то, вооружен на сцену Шекспир торжественный, номинально-романтический, по существу же высокопарный, декламационный, возможный для любого времени, для любой страны и потому в любое время, в любой стране равно безжизненный… По-своему цельная, по-своему законченная работа по всем пунктам опровергала знаменитый радловский спектакль 1935 года»[[110]](#endnote-106).

С этим нельзя не согласиться. К этому можно только добавить, что и все поставленное Радловым до и после «Лира» опровергало знаменитый спектакль 1935 г. Объяснение этому есть только одно: знаменитый спектакль был создан не им.

Трудно сказать, почему Радлов согласился признать это своим. Ведь в процессе работы он столько раз от него отказывался, возмущенный тем, что делал в нем Михоэлс, и актеру приходилось терпеливо его уговаривать вернуться, а под конец, он, «так и быть», согласился[[111]](#footnote-7).

{48} Ну а уж потом отказываться было по крайней мере странно! Оказанный «Королю Лиру» прием подымал режиссера на высоту ранее ему неизвестную. Ведь даже успех Отелло — Остужева никому не помешал понять, чего стоил самый спектакль. Здесь же речь шла именно о спектакле. О спектакле и его авторе. И хотя в истории театра зафиксирован факт расхождения по основным вопросам режиссера и исполнителя главной роли, этому факту до сих пор не придано того значения, которое дало бы основания ставить вопрос об авторстве. Может быть, восстановлению справедливости мешало то, что и сам Михоэлс многократно и широковещательно отказывался от своего авторства, и то, что Радлов, в конце концов, представил дело таким образом, будто Михоэлс согласился с его трактовкой: «Михоэлс, — писал он, — имел мужество честно и бесповоротно отказаться от многих из своих первоначальных ощущений, чтобы пойти в ногу с основной концепцией постановщика»[[112]](#endnote-107).

Концепция же была вот какая: «Трагическая вина короля Лира не в том, что он чрезмерно горд или упрям, или не терпит противоречий, а в том, что перед нами король, не понявший своей исторической миссии… вместо того, чтобы собирать и укреплять единое английское государство, он крошит и режет карту Британии»[[113]](#endnote-108).

А Михоэлс считал, что «Король Лир» — это «трагедия познания… нужно было пройти… через страшнейшие внутренние испытания, чтобы вернуться к познанию основ объективной природы»[[114]](#endnote-109). Концепцию же Радлова он, не называя, правда, его имени, оценил так: «… пытались навязать “Лиру” и концепцию политико-воспитательную… Лир не собирает, а крушит государство на три части, и мораль этой трагедии в том, что Лир пострадал только потому, что пошел против основных движущих сил истории… думаю, однако, что эти политические дидактические соображения не могут быть основой для настоящего исполнения»[[115]](#endnote-110).

Спектакль был поставлен в соответствии с замыслом Михоэлса (а может быть, и Курбаса), но в приложенной к нему программке излагалась концепция Радлова: «Лир противопоставлял себя… объективным законам развития общества, исторически прогрессивному объединению Англии». Это повергало зрителей в справедливое недоумение, но по сути совершенно точно отражало ситуацию, сложившуюся в самом начале и оставшуюся неизменной до конца.

Фактически Михоэлс с первых же дней стал определять, каким быть спектаклю, но всякий раз, когда он предавал это гласности, вмешивался Радлов и заявлял, что складывает с себя режиссерские полномочия.

{49} Первый раз это случилось в начале 1935 г., когда Радлов прочел в «Советском искусстве» соображения Михоэлса об образе Лира: «Лир умирает в полном сознании своей неправоты, обреченности… Это и есть последнее разоблачение скептической идеалистической философии индивидуализма Лира и его поражение перед лицом действительности объективного мира»[[116]](#endnote-111). Он тут же написал Михоэлсу, что отказывается руководить постановкой, а Михоэлс в ответном письме попытался его успокоить, всячески принижая значение[[117]](#footnote-8) своего выступления: «У меня нет постановочного плана для Лира. Есть лишь актерские соображения о роли Лира… отказаться от вас как от постановщика — значит зарезать наполовину распаханный спектакль»[[118]](#endnote-112).

И даже после премьеры, в августе 1935 г. Михоэлс продолжал уговаривать Радлова не обращать внимания на прессу и не сомневаться в своем авторстве. «Хочу еще раз попросить вас не преувеличивать моей роли в этом спектакле», — пишет он Радлову и обещает в ближайшее время опубликовать статью, где будет «охарактеризована роль Радлова в Госете»[[119]](#endnote-113).

Наверное, этот последний случай был самым обидным для Радлова, т. к. ложность его положения выказалась здесь особенно явно.

Но и сама работа над спектаклем протекала достаточно тягостно; Радлов все пытался приостановить движение глубокой и самостоятельной мысли Михоэлса, соблазнить его мнимой универсальностью излюбленных своих «общих мест». «В процессе работы, — пишет Михоэлс, — у меня сложилось впечатление, что Радлов как бы скользит по поверхности Шекспира, не проникая в глубь его философии с достаточной решительностью. Он часто мне советовал не особенно философствовать над Шекспиром. Шекспир, говорил он, — это глубочайшее море, истинную глубину которого можно постигнуть только тогда, когда, не мудрствуя лукаво, окунешься в него. Но если это верно вообще и красиво как образ, то для актера подобный прием был бы все же только оправданием стихийного восприятия Шекспира. Такое отношение к актерскому труду мне всегда было чуждо. <…> мне приходилось воевать с ним за углубление целого ряда мыслей»[[120]](#endnote-114).

«Такое» отношение к актерскому труду диктовалось вовсе не рациональной природой дарования Михоэлса. «Стихийное восприятие» {50} Шекспира было в его глазах характерной чертой определенного этапа развития театра, — романтического его периода, который был давно пройден, и искусственное его воскрешение не могло дать художественных результатов. Тот мощный трагический гул, которым вибрировала сцена в эпоху Мочалова или Сальвини, в наше время, считал он, воспроизвести невозможно. «Здесь, — говорил он, имея в виду романтическую сцену, — отдельные слова, отдельные мысли очень редко доходили, скорее доходила глыба слов, вылитая в музыкальном письме. Для современных задач этого недостаточно. Для раскрытия философских проблем шекспировской драматургии нужны иные приемы. У старых актеров мастерство соответствовало их задачам. У нас новые задачи, и даже если бы мы владели этим мастерством, его сегодня было бы недостаточно»[[121]](#endnote-115).

Из этого высказывания следует, что Михоэлс в отличие от Радлова, «современной задачей» считал раскрытие философского смысла шекспировской трагедии, и его борьба с режиссером за «новые приемы» против предлагаемой тем имитации «старого мастерства» была борьбой за этот смысл.

«Больше всего, — пишет в своем исследовании Б. Зингерман, — Михоэлс остерегался величавой зрелищности и эпического отдаления от зрителя. Он добивался… интимности, но и значительности»[[122]](#endnote-116).

И этого замечательного, редкостного сочетания актер добился. В маленьком безбородом старике, который после торжественного выхода двора незаметно появлялся из потайной дверцы позади трона, ласково, за ухо, стаскивал с него шута и, запахнув мантию и усевшись, начинал пальцем пересчитывать присутствующих, не было и следа величавой сдержанности. Однако ореол интимности, возникавший вокруг Лира при первом его появлении, нисколько не снижал его фигуру, не создавал никаких комических обертонов. Когда, усевшись на троне, Лир поднимал глаза, становилось видно «его лицо, отрешенное и ласковое, лицо самоуверенного пророка, влюбленного отца и скептического философа»[[123]](#endnote-117).

Интимность, домашность этого явления была обманчивой, а лучше сказать, она как бы демонстрировала обманчивость представлений о том, что сущностным началам бытия нет места в нашем доме, что они не вплетены в наше существование, в каждый его стежок. Вплетены! И это доказывала жизнь Лира, проходившего на глазах зрителя свой трагический путь познания.

Трагедия познания, начавшаяся экспериментом первого акта, где Лир сознательно наказал добро и наградил зло, будучи уверен, что «рычаг поворота всех жизненных процессов внутри него самого»[[124]](#endnote-118), ни на минуту не утрачивала свой четкий контур. Найдя эквивалент шекспировской разветвленной метафорической образности в приеме, который Михоэлс называл «обволакиванием образа целым строительным лесом образных ассоциаций»[[125]](#endnote-119), он выстроил свою роль так, что повороты перипетий, приводящие к трагическому финальному «узнаванию», были, словно вехами, {51} мечены значащими повторами. Повторялся растерянный смешок, которым в первой картине Лир встречал появление Корделии, спрятавшейся от него за троном, и которым в последней картине завершалась его земная жизнь: «Последний вздох свой он кончает на этом смехе… трудно решить даже — смех это или рыдание»[[126]](#endnote-120). Повторялось медленное движение над головой руки, ищущей корону. Повторялся жест, когда Лир обеими руками проводил по своему лицу, словно стараясь снять с него пелену.

А то, что не повторялось, отличалось такой поистине притчевой образной наглядностью (палец, прижатый к виску при словах: «Я ранен в мозг», — или гулкое хлопанье по животу, сопровождающее проклятие чреву Реганы), что тоже выполняло роль вехи на пути, которым вел Михоэлс своего Лира и вместе с ним весь спектакль.

«Обдумав свою роль как философ, построив ее как деспотичный режиссер, имеющий дело с актером-сверхмарионеткой, он играл ее просто и сильно, как жестокую наивную мелодраму»[[127]](#endnote-121), — пишет о работе Михоэлса Б. Зингерман. И это же качество законченности, сведенности в единое образное целое отдельных, созданных мыслью частей отмечает в спектакле и Крэг («спектакль получился ясным и четким, как хорошо рассказанная история»), связывая этот результат с Михоэлсом, с присущим его таланту гармонизирующим началом, которое Крэг называет «изяществом души»[[128]](#endnote-122).

То, что образной отчетливости Михоэлса — Лира сопутствовала в спектакле зыбкая, льющаяся материя игры Зускина — Шута («Его исполнение как бы пело, один кусок переливался в другой с великой естественностью; хотя каждый из них отличался полной законченностью и отдельностью, Зускин не ставил после него жирной точки»[[129]](#endnote-123)), тоже входило в рассчитанный рисунок спектакля. Контрастность художественной и человеческой природы двух этих актеров представала в спектакле как взаимодополняющая контрастность двух жизненных начал, воплощенных в его героях (если Михоэлс играл трагедию активного познания, то Зускин — трагедию все сознающего бессилия), и это, как свидетельствует П. Марков, создавало «ощущение полноты жизни, ее разнообразия, ее внутренней конфликтности»[[130]](#endnote-124).

Излишне, наверное, говорить, что ни один из спектаклей Радлова не рождал такого ощущения. Жизнь в ее полноте и конфликтности всегда была для него закрытой зоной, и потому он не различал ее сущностных начал и в Шекспире.

В то время как для Михоэлса именно эти сущностные начала были жизненно актуальны, и о них он говорил посредством Шекспира. Подобно Лиру Михоэлс тоже был участником трагического эксперимента, который как раз в эти годы переживал свой кровавый финал. Б. Зингерман, наверное, прав, говоря, что «трагедия Шекспира дала выход его (Михоэлса. — *С. Б*.) гражданским стремлениям… <…> Трагическую вину Лира Михоэлс видел в удалении от реальности, в абсолютизации некой общей идеи, сформировавшейся {52} вне противоречий жизни. <…> Чтобы защитить гуманистический идеал, следовало снять с него пелену иллюзий»[[131]](#endnote-125).

И Михоэлс ее снял. Для его Лира эта пелена прорвалась тогда, когда рухнула та умозрительная схема, в рамках которой, по его представлениям, существовала действительность. Оказалось, что «открывшаяся Лиру реальность существовала… вообще вне рациональных понятий, в сфере которых он замыслил свой эксперимент… казавшиеся такими мудрыми и надежными философские категории не могли быть применены к этой действительности, не давали к ней ключа. Все пришлось узнавать заново… на собственной шкуре… По мере того, как Лир продвигался в познании ополчившейся на него реальности, он притягивал к себе все большие симпатии. Что значили его слабости, человеческие слабости, рядом с этими злобно воющими бесчеловечными стихиями? Мыслитель, пусть заблуждавшийся, оказывался лицом к лицу с диким миром первозданных дебрей, пребывающим в смуте и хаосе. <…> Безжалостный, звериный мир вовсе поглотил бы сознание Лира, если бы не воспоминания о Корделии. <…> Чем мрачнее становилась ночь, окружившая старого изгнанника, тем ярче сияло в ней заветное слово: Корделия! <…> Пусть грубая практика жизни низвергла Лира из сферы слишком абстрактных воззрений. Она не заставила его потерять веру в идеальные начала жизни…»[[132]](#endnote-126)

Наверное, остается только сказать, что воплощенный гением Михоэлса великий трагический эксперимент Лира, закончившийся крушением схематических представлений о жизни и «узнаванием» ее таковой, какова она есть, просто не мог быть поставлен режиссером, который мыслил лишь в категориях схемы и довольствовался видимостями, поверхностями, «формами» явлений. Невозможно себе представить ничего более антирадловского, чем этот спектакль, создатели которого, преодолев все барьеры отчуждения, пробились к трагическому смыслу Шекспира и, через него, к трагическому смыслу своего времени. На фоне сделанного ими масштаб и характер дарования Радлова предстает особенно ясно.

## **{****55}** Д. Золотницкий С. Э. Радлов: из шекспирианы тридцатых

Воспитанник студии В. Э. Мейерхольда, режиссер С. Э. Радлов первоначально искал новые формы площадного зрелища в созданном им театре «Народная комедия» (1920 – 1922). От цирковых импровизационных буффонад он перешел затем к комедиям Аристофана и Плавта, ставил на разных площадках, профессиональных и учебных, великих испанцев, Пушкина и Островского, передавал новейшие трагедии духа (Толлер, Ремарк), драмы советской современности. Он успешно пробовал себя как режиссер в опере и балете, в оперетте, цирке, эстрадном ревю.

Но в центре поисков всегда был Шекспир. Режиссерская шекспириана Радлова, начатая в «Народной комедии» циркизацией «Виндзорских проказниц», дальше поднималась на великих трагедиях. Были поставлены «Отелло», «Ромео и Джульетта», «Король Лир», «Гамлет» и «Макбет», почти все в нескольких версиях, потому что радловская шекспириана с годами внутренне обновлялась. Соавторами режиссера выступали художники В. В. Дмитриев, А. Г. Тышлер, В. М. Ходасевич, композиторы С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, А. И. Хачатурян.

Советский театр 1930‑х гг. не знал большей преданности Шекспиру. В 1920 – 1930‑х гг. к «Отелло» обращался К. С. Станиславский, своего «Гамлета» долго вынашивал Мейерхольд. Трагедии Шекспира ставили Н. П. Акимов («Гамлет»), Н. П. Охлопков («Отелло»), А. Д. Попов («Ромео и Джульетта»), К. К. Тверской («Ричард III»), Г. М. Козинцев («Король Лир»). Роли Шекспира играли Ю. М. Юрьев и А. А. Остужев, М. А. Чехов и Н. Ф. Монахов, С. М. Михоэлс и В. К. Папазян. Рядом с ними работал Радлов. Все вместе определили черты сценической трагедийной шекспирианы тех лет. Такими основными чертами для Радлова было доверие к автору — знатоку человеческой природы и доверие к общечеловеческим качествам шекспировского героя. Режиссер хотел глубже узнать и вернее раскрыть замысел, стиль, выразительную систему вещи, вынести на поверхность игровой площадки многосоставность, «монтажность» шекспировской структуры действия, где трагедия и балаган бродят вперемежку, а то и в обнимку. При этом классик терял благонравие: в новых переводах А. Д. Радловой была народная грубоватость подлинника, какой иногда недоставало прежним переводам.

{56} Разумеется, Радлова привлекал не один Шекспир, не сам по себе Шекспир. Проводившиеся опыты помогали уточнять масштаб восприятия жизни, двигаться к современной ее подаче. Шекспир был одним из девизов подобных поисков и катализатором процесса. Современное и шекспировское сближалось в умах мастеров, отзывчивых на обстоятельства вокруг них.

### Ромео, Джульетта и Радлов

В 1931 – 1934 гг. Радлов занимал пост художественного руководителя Ленинградского академического театра оперы и балета, еще не носившего имени Кирова. Покинув музыкальный театр, режиссер к нему не охладел. Последней работой Радлова для него был сценарий четырехактного балета «Ромео и Джульетта», написанный при участии А. И. Пиотровского. Музыку создал С. С. Прокофьев.

Длительные творческие связи влекли режиссера к композитору: тут была и постановка оперы «Любовь к трем апельсинам» (1926), и безуспешная попытка включить в репертуар акоперы «Игрока». Прокофьева и Радлова сближала вдобавок давняя личная приязнь, общность художественных интересов. Прокофьев ценил Радлова-режиссера. Посетив ленинградскую «Любовь к трем апельсинам», он при каждом удобном случае отдавал ей предпочтение перед всеми зарубежными версиями, а их было немало. Он заявлял: «Чрезвычайно отрадное впечатление произвел на меня спектакль “Любовь к трем апельсинам”. Это была лучшая постановка по сравнению с до сих пор мною виденными». Автор приветствовал находки театра, отмечал «талантливость создателей спектакля Дранишникова, Радлова и Дмитриева»[[133]](#endnote-127).

Смотрел Прокофьев и «Ромео и Джульетту» Шекспира в театре-студии под руководством Радлова и тоже одобрил режиссерскую концепцию. Уже завершался клавир балета, когда Радлов сообщал в печати: «В вопросах трактовки основной тематики пьесы нашей отправной точкой был поставленный мною спектакль “Ромео и Джульетта” (в ленинградском театре-студии п/р Радлова), который Прокофьев видел во время наших прошлогодних московских гастролей». Здесь же Радлов упоминал своего ученика по Техникуму сценических искусств «балетмейстера Ростислава Захарова, с которым совместно я надеюсь ставить предполагаемый спектакль»[[134]](#endnote-128).

Ни Радлову, ни Захарову ставить балет не довелось. Сыграла свою роль неожиданная развязка, предложенная Прокофьевым: Ромео и Джульетта оставались жить, любовь, так сказать, побеждала смерть, оптимистическое начало теснило трагедийный исход. Инициатива принадлежала Прокофьеву в той же мере, что и Радлову. Автор живой и увлекательной биографии композитора С. А. Морозов пишет: «Крутой на решения, Прокофьев договорился с Радловым о счастливой развязке. Ромео застает Джульетту {57} просыпающейся после окончания действия снадобья, данного ей патером Лоренцо»[[135]](#endnote-129). Сам композитор объяснялся так: «Причины, толкнувшие нас на это варварство, были чисто хореографические: живые люди могут танцевать, умирающие не станцуют лежа»[[136]](#endnote-130). Радлов, ценитель рискованных комбинаций, думал также.

В начале октября 1935 г. Прокофьев исполнил клавир готового уже балета в Бетховенском зале Большого театра. Театр тогда опасливо уклонился от постановки. 25 января 1936 г. композитор сыграл свою музыку перед группой специалистов и представителями печати в редакции газеты «Советское искусство». Тут же прошла короткая дискуссия. Судили больше о мере соответствия Шекспиру, а потому опять особенно дразнил финал: он отдалялся от трагедии, выказывал независимость. Как говорилось в газетном отчете, три первых акта сценария «добросовестно и точно следуют за шекспировской трагедией, допуская отступления в единичных случаях и то лишь в целях упрощения сценической трактовки». А развязка сильно озадачивала. «Четвертый же акт балета представляет нечто новое по сравнению с шекспировским текстом, — продолжал отчет. — Исходя из положения, что “балет не терпит трагического конца”, С. Э. Радлов, а вслед за ним и С. С. Прокофьев даруют жизнь и Джульетте и Ромео»[[137]](#endnote-131). Степень ответственности можно было бы изменить и написать: «Прокофьев, а вслед за ним и Радлов». Но в ответе был, естественно, сценарист, он спорить не стал. Между тем, разве уговоришь такого композитора, как Прокофьев, принять не тот финал, какой видится ему самому?.. Но вот и А. Н. Афиногенов, присутствовавший на прослушивании в Большом театре, тоже счел первопричиной самоуправства — либреттиста. Он записал в дневнике: «Либреттист (Радлов) воскресил Ромео, не дал ему принять яд — от этого конец счастливый и неестественный. Шекспир-де сам бы дал такой конец, живи он сейчас»[[138]](#endnote-132).

Щадя чувствительный зал, бодрые развязки когда-то придавал трагедиям Шекспира небезызвестный Дюсис. Теперь это смущало. Возможно, Шекспир со своими героями становился ближе зрителям, современнее — но не за счет ли заботившей всех подлинности? Современное или подлинное? — так поворачивался вопрос. Предотвращенная развязка… Предложенная сценарием и воплощенная в музыке, она на несколько лет приостановила сценическую жизнь балета. Только в 1940 г., после того как авторы привели финал в некоторое соответствие с Шекспиром, состоялась ленинградская премьера. Радлов значился на афише сценаристом и постановки не касался. Имя Захарова, которого прочили в постановщики сначала, и вовсе отсутствовало. Балетмейстер Л. М. Лавровский и в особенности художник П. В. Вильямс дали спектакль живописных реминисценций. В нишах оживали фрагменты узнаваемых картин и знакомые скульптуры. Прокофьева не радовала эта репрезентативная изобразительность.

Хореографы последующей поры пробовали с разной степенью удач передать современное в вечном, высветить второй план обобщений {58} сюжета и его музыкальной трактовки. Дюсисовского благополучного исхода они все же не искали и не ищут.

Радлова одолевали другие заботы. Он хотел, напротив, обратить действие к залу, сделать балет как можно более современным по кругу жизненных вопросов. Спектакль и был бы таким, если бы Радлов, как предполагалось, над ним шефствовал.

Этот режиссер вообще не любил сгущать трагическое в трагедиях Шекспира и, разделяя эстетические доминанты времени, искал там контуры оптимистической трагедии. За полгода до того как Прокофьев сыграл москвичам клавир «Ромео и Джульетты», Радлов провозгласил такой взгляд на тему и жанр: «“*Ромео и Джульетта*” — пьеса о борьбе за любовь, о борьбе за право на любовь молодых, сильных и прогрессивных людей, борющихся с феодальными традициями и феодальными воззрениями на брак и семью. Это делает всю пьесу живой и проникнутой единым дыханием борьбы и страсти, делает ее, может быть, наиболее “комсомольской” из всех пьес Шекспира»[[139]](#endnote-133). Не трагедия, а пьеса… Притом «комсомольская». Так определял Радлов замысел ее постановки в своем театре-студии. Особых разногласий с вольным финалом балета не обнаружилось.

Можно добавить, что и А. Д. Попов, выпуская в сорежиссерстве с И. Ю. Шлепяновым «Ромео и Джульетту» в Театре Революции, посвятил спектакль Ленинскому комсомолу. Премьера шла 11 мая 1935 г. — через год после радловской.

Мысли Радлова о «Ромео и Джульетте» как молодежном студийном спектакле и оптимистической балетной трагедии развертывались рядом, но в студии задуманное сбылось тогда же. 28 апреля 1934 г. состоялась премьера в маленьком театре на улице Рубинштейна, 18. Трагедия шла в переводе А. Д. Радловой, ставил С. Э. Радлов, оформлял В. С. Басов, музыку написал Б. В. Асафьев. То была первая крупная работа Театра-студии п/р Радлова после переименования (раньше он назывался Молодым театром). Она показалась свежей и современной. От начальных бездумно-веселых эпизодов спектакль подымался к сложному, оттененному бытом трагизму. Трагическое вырастало из комического, с ним чередовалось и расстаться с ним до конца не могло. Эпизоды действия скреплялись или перебивались между действиями интермедиями на просцениуме, часто пантомимными, часто смешными. Таково было характерно радловское восприятие Шекспира.

Конструктивная установка Басова экономно совмещала в свободной трактовке три основных плана шекспировской сцены, позволяя организовать нараставшие ритмы действия. Зрелищную сторону дела наглядно запечатлел писатель Николай Костарев, горячо откликнувшийся на премьеру:

«Черное дерево лестниц, балконов и стен старинного дворца — вся установка простая, разрешенная одним раздвигающимся станком, — замечательно крепко свивает, стягивает весь спектакль в тугую пружину, раскручивающуюся в нем почти по законам механики — в ритме замечательных образов… На просцениуме, перед {59} занавесом этот ритм спектакля не прекращается: и когда гости идут с бала, прыгая при фонарях через лужи ночной и грязной Вероны; и когда несут при факелах убитого Тибальда». Костарев, темпераментный зритель, восклицал: «У Радлова и художника Басова — это единое по замыслу и выполнению произведение большой сцены, большого театра, большой культуры и глубины. Это — почти симфонический оркестр: так звучит спектакль, все время поднимаясь все выше и выше…»[[140]](#endnote-134)

Похвалы были, скорее всего, чрезмерны. Скромная студийная сцена звала к расчетливой скупости, темп современной зрителю жизни торопил и подстегивал… Притом мрачноватые тона Басова не слишком совпали с мажорными замыслами режиссера. Констатация успеха могла звучать и сдержанней. Впрочем, и нападали на спектакль не менее пылко, чем его превозносили.

Очерк Костарева позволяет увидеть зрелище, и в том ценность подобных описаний. Вот еще зарисовка лаконичной и вместе сложной мизансцены, характерной для подхода к трагическому в этом спектакле: «Наверху лежит мертвая Джульетта. Над ней ломает руки мать. Скорбит отец. Внизу пьяные слуги горланят песни»[[141]](#endnote-135). Тут схвачена радловская режиссерская повадка: трагизм оттенен контрастным площадным штрихом. Трудно спорить с тем, что повадка эта истинно шекспировская. Радлов был верен Шекспиру, когда совмещал в разных планах мизансцены трагическое и комическое, развертывал на фоне напряженного диалога шутливую пантомиму или же давал их поочередно, словом, вел, как он сам писал, «контрапунктически» параллельно-контрастные разрезы действия — например, сочетал таким образом «пантомиму умирания Джульетты с возней и хлопотами слуг и родителей, готовящих веселую свадьбу». Радлов сообщал: «Я продолжил этот же прием, введя веселую музыку уличных певцов во время ее оплакивания, и я предпослал всему этому действию шутовскую интермедию между старым Капулетти и слугой, развязывающим ему пояс»[[142]](#endnote-136). Это достигало цели. Режиссер К. К. Тверской, готовивший тогда «Ричарда III» в Большом драматическом театре, находил в игре П. Р. Антоневича — Капулетти «ряд полнокровных, по-шекспировски реалистически трактованных сцен, где высокое и низкое, смешное и трагическое выступают в их взаимопроникновении». Подобный живой сплав Тверской считал принципиально важным для современного шекспировского спектакля и утверждал, что опыт Радлова «непременно должен быть учтен другими театрами, работающими над классикой, в частности над Шекспиром»[[143]](#endnote-137).

Один из режиссеров, уже поработавших над Шекспиром, постановщик сакраментального «Гамлета» Н. П. Акимов тоже так полагал. Пропуская мимо ушей хулу, услышанную и от Радлова, он приветствовал, как широко мыслящий художник, его «Ромео и Джульетту». Акимов писал: «После всех неприятностей с “Гамлетом” я имел очень большую радость. Это был спектакль “Ромео и Джульетта” в театре Радлова, где я увидел, как зерно, зароненное {60} мною на каменистой почве Вахтанговского театра, неожиданно бурно разрослось в маленьком театре на Троицкой и притом разрослось с большой наглядностью и убедительностью. Я увидел свое зерно, я его отличал по вкусу, цвету и запаху, я присутствовал при том, чего добивался, — при совлечении Шекспира с ложноклассического пьедестала, при устранении в нем декламации, эстетических мизансцен и т. п. Я увидел, что к Шекспиру подходят, как к автору, который может сам за себя постоять, даже если осветить его сильным фонарем или рассматривать его при дневном свете»[[144]](#endnote-138). Жест был широк и благороден. Радлов ни до, ни позже так не солидаризировался с акимовским «Гамлетом», как Акимов — с радловским «Ромео». Некоторые же общие поиски — не столько утверждающего, сколько ниспровергающего порядка в сфере стиля и жанра действительно просматривались.

Зато Ю. Юзовского, посетившего первые московские гастроли радловцев, спектакль огорчил. Критику недоставало того именно подлинного Шекспира, за которого так настойчиво сражался и Радлов. Юзовский с блеском уличил студийную работу в отходе от жанровых признаков трагедии, от интонаций подлинника, ловил с поличным и переводчицу А. Д. Радлову, и постановщика Радлова. Читать соответствующие страницы его статей и сейчас занимательно. Речь шла о «заземленности», о нехватке романтизма. Но ведь Радлов намеренно избегал романтизма, он не стремился замкнуть спектакль и в эпохе Ренессанса, — его влекла перекличка с современностью, а классика потому и классика, что шагает через века в новые времена. Разные критики вправе были хвалить или осуждать за это режиссера. Юзовский его порицал. Но все равно он тем самым признавал наличие в спектакле реально существовавшей новой тенденции.

Постановка Радлова возмущала Юзовского, так сказать, эстетически. «К сожалению, людей Ренессанса мы на сцене не увидели. Театр действительно свел своих героев с романтических ходулей, но они стали ползать у него на четвереньках», — заявлял критик. Сказано, конечно, сильно. В чем же выразилось ползанье? «Радость Ренессанса они представили как бездумное времяпрепровождение, как повод для самостоятельного веселья, как мальчишескую забаву на улицах Вероны, Мысль и страсть шекспировских героев в этом спектакле снижены до пределов домашнего молодежного развлечения. Когда Джульетта отказывается выйти замуж за Париса, она — так мне, по крайней мере, показалось — чуть ли не своенравно топает ножкой: “не хочу Париса, не хочу Париса”. Театр очевидно хочет этим сказать, что он “снижает” Джульетту, что она — обычная, так сказать, девица. Поэтому, конечно, очаровательная сварливость ей больше к лицу, чем смелый, молодой, романтический отказ от Париса»[[145]](#endnote-139).

Странное дело, критические нападки Юзовского не меньше иных похвал выдавали новаторскую суть постановки. Да, «романтике» предпочли «обычность». Да, «обычными» молодыми людьми были поначалу вместе с Джульеттой и Ромео, и Меркуцио, и Бенволио. {61} Режиссер не побоялся показать их в первых эпизодах веселыми и смешными.

Ромео начальных сцен делал глупости, но это не отталкивало от него зрителей. Напротив!

«Радлов сломал дурную традицию шекспировского спектакля, причесанного под Расина, — писал Л. М. Жежеленко. — Его Ромео пародийно приподнят и напевен именно в начале трагедии, пока Ромео носится с воображаемой, литературно-подражательной любовью к Розалине. И эти вздохи, эти клятвы, эти побрякушки метафор раскрыты Радловым комедийно. Но вот Ромео встречается с Джульеттой, и с этого момента, с момента, когда в нем заговорила подлинная страсть, он делается прост и естествен. Радлов не побоялся смеха над отдельными поступками героя трагедии. “Вот он”, — с комической интонацией произносит Лоренцо, указывая на Ромео ищущей его, по поручению Джульетты, кормилице. И страдающий, вытянувшийся на полу Ромео, благодаря этой интонации, подчеркивающей его странную позу, вызывает смех. И этот смех ничуть не вредит герою. Напротив, он роднит Ромео со зрителями, делает Ромео близким и человечным»[[146]](#endnote-140).

Два критика, сидя рядом, могут видеть два разных спектакля. Радлов не предуказывал с самого начала неизбежности трагического исхода, жанровые признаки трагедии зарождались и сгущались внутри почти безмятежных, почти комических эпизодов экспозиции, набирая силу в развивающемся действии. Одному критику это казалось оправданным, другому — кощунственным. Вот как выглядел в статье Юзовского тот же эпизод у всепонимающего гуманиста Лоренцо (перевод и афиша именовали его Лаврентием):

«Когда Ромео узнает об изгнании и, следовательно, о вечной разлуке с Джульеттой, он от горя, от отчаяния, от ненависти против разлучников, людей и обстоятельств катается по полу. “Вон на земле он пьян от слез своих”, — говорит о нем Лоренцо. В театре в этом месте в зрительном зале смех… Так снижен Шекспир и, очевидно, “возвращен к самому себе”», — негодовал критик. Вывод следовал такой: «Радлов побоялся романтики»[[147]](#endnote-141).

Это была уже передержка. Избавляться от романтики можно и не из страха перед ней. Преодоление бывает и смелым. Правда живых, переменчивых чувств увлекала зрителей как раз своей смелостью.

Сцена у Лоренцо была кульминацией спектакля. Костарев описывал минуты, «когда в келье монаха, обуреваемый тоской и страстью, на пороге изгнания — Ромео в исступлении катается по полу… Монах корит его и издевается над ним за это малодушие и мальчишество, — и на самом деле это последняя юношеская вспышка у Ромео; внешне она выражается нелепостями: в нем все кипит!.. Но уже поднявшись с пола, Ромео идет до конца драмы прямой и спокойный и до прозрачности ясный, овеянный трагедией надвигающегося события, являясь центром его: самим событием!» Костарев добавлял: «Особенно хорош Ромео — Смирнов… {62} Большого, радостного будущего актер!» Рецензент не ошибся в прогнозе.

Роль, естественно, оказалась самой крупной в биографии молодого актера. Набрасывая его тогдашний портрет, О. Н. Персидская оправданно остановилась на ней: «Ромео — это бурные страсти, мужество плюс чистая детская восторженность, наивная непосредственность… “Изгнан”, — чуть шепчет застывший Ромео и вдруг начинает кричать и кататься по полу в припадке мальчишеского бессилия, полной беспомощности. А еще через несколько минут, узнав, что его ожидает возлюбленная, приподнимается с пола и, как ребенок, с не высохшими еще слезами, уже улыбается».

Актерское воплощение на редкость совпало с замыслом режиссера. Сорок пять лет спустя интервьюер записал беседу с народным артистом СССР, лауреатом Ленинской премии, корифеем МХАТ Б. А. Смирновым:

«В самом начале моего творческого пути, — говорит Борис Александрович, — судьба была благосклонна ко мне. Конечно, подчас мне не хватало мастерства, но, к счастью, я выдержал испытание необычайной сложностью шекспировских образов. Только в роли Ромео выходил я к зрителям на протяжении семи лет более 600 раз»[[148]](#endnote-142).

Вспомнить о такой работе было не стыдно. Справедливости ради надо тут же сказать, однако, что Юзовский был не вовсе голословен в своих претензиях к радловскому Ромео, когда находил его страсть недостаточно опоэтизированной и обобщенной. В упреке критика имелся смысл. Смирнов недаром вспоминал о нехватке мастерства. Оно, мастерство, еще только наживалось. Постоянный соавтор и единомышленник Радлова, разносторонний деятель искусства А. И. Пиотровский в весьма поощрительной статье о спектакле не преминул указать и на это досадное обстоятельство. «Радлов не упускает ни одного случая, чтобы вызвать смех у зрителей этой “плачевной трагедии”, — писал Пиотровский. — Смеются, полны жизнерадостным весельем центральные лирические герои трагедии — сами любовники. Вот — Ромео. Он предстает перед зрительным залом в маске напускной томности и наигранной разочарованности. Это — мальчик, “вызубривший наизусть” мнимую страсть к жестокосердной Розалине. Но вот встреча с Джульеттой пробуждает в нем страсть простую и подлинную. И наигранная манерность уступает место взрыву огромного крылатого веселья. Ромео не может не смеяться, глядя в глаза своей Джульетты, он не может сдержать радостной улыбки, даже оставаясь один». Притом критик добавлял в скобках: «Этот очень правильно надуманный режиссером поворот роли, к слову сказать, излишне усиливается исполнителем — Смирновым, играющим здесь чуть ли не с налетом некоего условно “комсомольского”, как бы “трамовского” бодрячества»[[149]](#endnote-143). Так что «переборы» по части оптимистической трактовки были. Поводы для претензий у Юзовского имелись.

{63} И все же, при несомненной меткости многих попаданий, Юзовский в споре с Радловым предстал, как ни странно, едва ли не театральным старовером, защитником романтизированного Шекспира, каким того издавна повелось играть на русской, да и не только на русской сцене; Шекспира «шиллеризованного», говоря ходовым языком 1930‑х годов. С каким великолепным сарказмом звучал у Юзовского выпад насчет того, что Шекспир, очевидно, «возвращен к самому себе». И недаром новый перевод Анны Радловой, местами грубоватый, зато близкий к оригиналу, то и дело посрамлялся, а милым сердцу Юзовского был старый-престарый перевод П. И. Вейнберга.

Но и оставаясь субъективным, тонкий критик помогает понять замысел спектакля, увидеть подробности воплощения, установить направленность художественных поисков режиссуры. Разбор, точнее разнос спектакля Юзовский завершал словами о том, что если Радлов «хотел показать жизнерадостного реалистического Шекспира», то ему не следовало низводить утверждающие мотивы действия «до уровня трамовской “Дружной горки”. Разве к “Дружной горке” сводится оптимизм сегодняшних людей?» — несколько риторически спрашивал критик[[150]](#endnote-144). Он беспощадно сгущал краски. При этом имелась в виду действительно присутствовавшая особенность трактовки.

Полемичен был Радлов, говоривший о «комсомольской пьесе» Шекспира. Полемически утрировал суть дела критик, называя спектакль разудалой трамовской опереттой. Но то были все же и всего лишь полемические гиперболы, помогавшие выразить эту суть и отношение к ней.

Рядом были ведь и аналитически спокойные, никого не задевавшие отзывы о реальной современности спектакля. О том же, что и Юзовский, только с позиций заинтересованного согласия писали Пиотровский, Костарев и другие критики премьеры.

«Молодой, как только может быть молодым, Ромео; Джульетта, почти еще девочка, лукавая, взбалмошная, веселая, любящая, ненавидящая, простая и по-детски серьезная с Ромео, замкнутая и уверенная в себе, как очень взрослая женщина, с Парисом, громкий хохот кормилицы, шутки и руготня старого Капулетта, мудрая улыбка Лоренцо, ослепительные острословия Меркуцио — все это создает атмосферу кипящей жизнерадостности», — утверждал Л. М. Жежеленко.

Такова была эстетическая природа спектакля, отразившего спрос времени, а вместе с тем заглянувшего далеко вперед. В самом деле, если сличить разные критические срезы, не создастся ли впечатление, что своей постановкой Радлов чуть ли не предугадал «Вестсайдскую историю», необходимость и неизбежность ее появления? Не это ли предощущал (противясь предчувствиям) Юзовский? И разве не были предсказаны в смелых находках Радлова отдельные черты более поздних спектаклей советской сцены, таких, как «Ромео и Джульетта» в постановке А. В. Эфроса? Должен быть назван и балетмейстер О. М. Виноградов, дважды ставивший {64} «Ромео и Джульетту» Прокофьева. В его последней постановочной версии (Ленинград, 1975) исполнители главных ролей по-вахтанговски и вместе по-бежаровски сначала надевали на себя одежды шекспировских героев, а в финале, снимая, прокалывали шпагами костюмы Ромео и Джульетты, символизируя тем театральную смерть театральных персонажей. Этот подчеркнуто условный финал, оставляя лишь подобие скорби, почти уже соответствовал начальному замыслу Прокофьева и Радлова.

Проницательный хулитель радловского студийного спектакля увидел в пределах показанного и эту не показанную тогда возможность. Сердясь и вздыхая, Юзовский писал о шалостях студийной игры — «будто дети, подсмотрев, как взрослые изображают страсти, решили подражать им, переоделись в костюмы Тибальдов, Джульетт, Ромео и Капулеттов и беспечно забавляются…»

Если оставить в стороне беспечные забавы, — они исчезали с третьего акта, — в юности страстей и состояла новаторская основа режиссерского истолкования. Радлов, и до сих пор боровшийся за подлинного Шекспира, на практике пришел к выводу, что Шекспир может быть подлинным только в том случае, когда не перестает быть современным: подлинность классика на сцене проблематична вне его живого восприятия залом; одно не помеха, а подспорье другому.

То же уловили многие зрители.

«Да, мне нравится радловская постановка, — говорила в антракте О. Д. Форш, — в ней наше сегодняшнее восприятие Шекспира проведено без “новаторских” вывертов, — это и есть подлинное новаторство»[[151]](#endnote-145).

Молодые зрители спектакля запомнили его надолго. В сущности, то был спектакль молодых и для молодых, спектакль молодых чувств. Не забыть, как в конвульсиях неутоленной страсти катался по планшету сцены, под сочувственный смех друзей, Ромео — Смирнов, когда узнавал о грозящей разлуке с Джульеттой, с Вероной. Г. С. Жженов вспоминал: «В этот любимый тогда ленинградцами театр я, студент эстрадно-циркового техникума, часто бегал, чтобы окунуться в романтический, притягательный мир героев Шекспира, восхититься вдохновенной игрой Бориса Смирнова, Варвары Сошальской. Красивая, статная, с бархатным тембром в голосе, молодая Варвара Сошальская — Джульетта пользовалась тогда шумным успехом. Из всех виденных мною на протяжении последующих пятидесяти с лишним лет спектаклей на разных сценах самым романтическим, истинно шекспировским остался для меня этот спектакль, поставленный С. Радловым»[[152]](#endnote-146).

Принципиальным спектаклем назвал радловского «Ромео» режиссер К. К. Тверской. Сходным образом определил значение спектакля и П. А. Марков. «Принципиальную правильность общей линии театра подтвердила и постановка “Ромео и Джульетты”, — писал он. — Радлов хотел дать “Ромео” без надоевшей оперной мишуры и лживого блеска бенгальских огней. Он хотел дать {65} правду без мелочности быта, в строгих и законченных формах. Спектакль так и сделан — без ложной красивости, но с подлинной красотой, без приподнятой торжественности, но с побеждающей страстностью, без грустного умиления, но с протестующей силой. Конечно, молодость и темперамент исполнителей сыграли свою роль — их хорошо использовал Радлов. Конечно, много помог прекрасный перевод А. Радловой. Но более всего этот спектакль убеждает в правильности пути, выбранного режиссером, трудного пути овладения сложной театральной культурой для создания больших спектаклей современности»[[153]](#endnote-147).

Как всегда, отзыв П. А. Маркова, справедливый, объективный, выразил главное. В том же тоне звучала редакционная заметка газеты «Советское искусство». Там говорилось о том, что Театр-студия п/р Радлова — «чрезвычайно интересный и своеобразный художественный коллектив с ярко выраженным своим творческим лицом. И репертуар, и режиссерская работа отмечены печатью большого вкуса. Наибольший интерес, особенно с точки зрения наших споров о Шекспире, представляет постановка “Ромео и Джульетты”. Несмотря на актерскую незрелость некоторых образов, мы все же смело можем утверждать, что этот спектакль — событие в советском шекспировском театре. Вот пример того, как можно по-новому прочесть Шекспира»[[154]](#endnote-148).

На встрече московской театральной общественности с театром-студией 1 июня 1934 года критик П. И. Новицкий подвел некоторые итоги гастролей. «Из всех молодых театров Ленинграда, — говорил Новицкий, — театр-студия Радлова — самый талантливый. Не случайно сегодня сюда пришли приветствовать этот театр руководители двух самых талантливых молодых московских театров — тт. Завадский и Хмелев»[[155]](#endnote-149).

За успехом в Москве и последовали приглашения Радлову: из Госета — поставить «Короля Лира», из Малого театра — «Отелло», из МХАТ — «Бориса Годунова». Оба шекспировских спектакля были осуществлены. Но каждый имел небольшую предысторию.

### Встречи с Госетом

В отрезке 1930 – 1935 гг., на который пришлось руководство и собственной студией, и академическим оперно-балетным театром, Радлов успел еще немало поработать в московском Государственном еврейском театре. Там он выпустил четыре спектакля. Коротко говоря, он помогал Госету выйти из узковатых рамок национально ограниченной тематики, подойти к тематике всенародной, а затем прикоснуться и к мировой, всечеловеческой классике.

Вершиной был «Король Лир». Как сообщала хроника, «впервые в мире трагедия Шекспира будет поставлена на еврейской сцене»[[156]](#endnote-150). И вообще переводная пьеса ставилась тут впервые. {66} С точки зрения националистического доктринерства это выглядело кощунственно. Таким же кощунством должны были казаться услуги режиссера, не знающего языка, на каком театр играл. Но как раз в таком режиссере нуждался тогда Госет, оставшийся без своего основателя и руководители А. М. Грановского.

Вскоре после премьеры «Короля Лира» Радлов признался, что больше всего привлек его в этом театре редкий для профессионального коллектива азарт студийности или, как он выразился, «тот подлинно студийный страстный жар, который мы, пожалуй, *почти* никогда не встречаем в ленинградских театрах, который бывал свойственен некоторым из московских студий и который очень трудно сохранить театру, достигшему уже 15‑летнего возраста»[[157]](#endnote-151).

Сначала Радлов поставил в Госете три пьесы советских писателей: «Глухой» Д. Р. Бергельсона (15 января 1930 г.), «Нит гедайгет» («Не унывайте») П. Д. Маркиша (22 февраля 1931 г.) и «Юлис» («Четыре дня») М. Н. Даниэля (7 ноября 1931 г.). В двух последних работах сорежиссером Радлова выступил художественный руководитель и ведущий актер этого театра С. М. Михоэлс. Все три спектакля оформлял И. М. Рабинович, художник, прославившийся со времен киевской постановки К. А. Марджанова «Фуэнте Овехуна» и «Лисистраты» В. И. Немировича-Данченко в Музыкальной студии МХАТ. Вместе с этим художником Радлов ставил в 1933 г. оперу Вагнера «Золото Рейна» на ленинградской академической сцене.

Последней и главной постановкой Радлова в Госете был шекспировский «Король Лир» с С. М. Михоэлсом в центральной роли, в декорациях А. Г. Тышлера (премьера — 10 февраля 1935 г.). Пьесу перевел поэт С. З. Галкин.

Уже первый спектакль Радлова отчасти предвещал эту завтрашнюю удачу. В забытом богом и людьми местечке отзывались раскаты революции 1905 г. Глухой пролетарий, полубатрак, полурабочий, вступал в праведную борьбу со своим хозяином мельником, сын которого обесчестил единственную дочь простоватого, но страшного в своем стихийном гневе героя. Глухого, в котором метафорически пробуждался подавленный было социальный слух, играл Михоэлс. Как отмечено в «Истории советского театра», «Глухой стал для Михоэлса трамплином к будущему Лиру»[[158]](#endnote-152).

Пьесу «Нит гедайгет» Госет сыграл после того как ее показал Московский драматический театр (б. Корш) под названием «Земля». Речь шла о перестройке заскорузлой местечковой жизни на колхозный лад. Спектакль не стал победой театра и режиссера. Приветствуя тематический сдвиг в афише, критика вынуждена была признать схематизм и натянутость ситуации в целом, из-за чего «постановщик (Радлов), видимо, пуще всего боялся “психологии” и вместо человека подставлял порою сумму, схему тех или иных приемов»[[159]](#endnote-153). К «психологии» на сцене Радлов относился в разных случаях различно. Но справедливости ради следует сказать, что и спектакль коршевцев, со всей его «психологией», не {67} вызвал особых восторгов. Все же эта разведка современной темы принесла госетовцам пользу, приблизив их к тогдашним репертуарным исканиям.

Коллективу, выросшему на изображении национальных нравов и быта, подобные новости давались с трудом. Такой же, примерно, конфликт между вкоренившимися навыками игры и непривычным содержанием обнаружился в «Юлисе». Действие происходило в Вильне в начале 1919 г., после ухода немецких оккупантов. Большевики возглавляли местный Совет, провозглашали власть трудящихся. Когда к городу подходили новые оккупанты — польские легионеры, они не сдавались и погибали.

Лучшие исполнители уловили сложность новых задач. Строгую, лаконичную игру С. М. Михоэлса в роли Юлиса критик В. М. Млечин сравнивал с игрой Б. Г. Добронравова — Михайлова в «Хлебе» Киршона на сцене МХАТа: «Какая-то особая чеканность, особая законченность каждого движения, жеста и слова по-настоящему виртуозны»[[160]](#endnote-154). Это означало, что имелась и «психология». Выделялся также В. Л. Зускин, который «в роли Станислава Броновского, старика рабочего, сумел создать без единого героического жеста образ героя»[[161]](#endnote-155). Но встречалась и неуместная рисовка некоторых актрис в непривычных им декларативных ролях.

Новое давалось с переменным успехом. Режиссер М. Ф. Рафальский начинал свою рецензию на премьеру с констатации очевидного противоречия: «Последняя работа московского Госета “Юлис” безусловно является достижением, свидетельствующим о повороте лицом к тем требованиям, какие предъявляются общественностью этому театру на данном этапе его развития. Но в то же время этот спектакль подтверждает наличие полного разрыва между творческими методами Госета и его *новым* драматургическим материалом, то есть той *новой* социальной средой, которая становится ныне объектом его сценического воплощения»[[162]](#endnote-156). Словом, перестройка театра на современный лад шла со скрипом, о полноценных результатах говорить было рано. Радлову суждено было участвовать в трудном повороте театра на новый курс, как опытному лоцману, и в этом состояла его роль. Что же касалось противоречий — они сопровождают всякий резкий поворот, сопутствуют всегда процессу поисков.

Оттого спектакль встречал поддержку печати. Поощрительный в целом отзыв поместила «Правда»: «Спектакль зажигает, мобилизует, зовет. Зритель приобщается к той борьбе, которая развертывается на сцене. Такие прекрасно сделанные картины, как заседание совета, как последние часы осажденного совета, волнуют, захватывают»[[163]](#endnote-157). В упомянутой рецензии В. М. Млечина говорилось: «Спектакль бесспорно производит сильное впечатление и достигает необходимого эффекта. Постановщикам (тт. Радлову и Михоэлсу) удалось в основном преодолеть аморфность текста и дать если не цельную, законченную композицию, то во всяком случае ряд интересных и крепких сцен. Некоторые сцены (беседа {68} с мальчиком, отправляющимся в отряд, сцена с винтовками, Юлис и военнопленные, сцена перед финалом) достигают большого напряжения и силы».

Спектакли по-разному удались и, если рассматривать их как самоценные результаты, не были значительны. Куда значительней они вместе, вытянувшиеся в некую пунктирную линию и увиденные не как вышки, а как вехи продолжавшегося пути. Тогда их роль в переходный для театра период, в период смены художественного руководства и творческого перевооружения станет яснее, а результат — «Король Лир» обозначится как закономерно подготовлявшийся скачок. Это было достаточно очевидно уже в дни шекспировской премьеры Госета.

В обстоятельной статье о «Короле Лире» литературовед И. М. Нусинов писал: «Театру пришлось при переходе к советской драматургии разрешить проблему критического освоения собственного наследства, критического освоения той театральной культуры, тех методов, которые были характерны для его первого десятилетия. Театр под руководством С. М. Михоэлса, при творческом активном соучастии режиссера С. Э. Радлова, осуществившего ряд постановок, счастливо разрешил эту чрезвычайно сложную и тонкую задачу… *Король Лир* венчает весь пройденный театром путь». Заканчивая статью, Нусинов особо отмечал: «В системе театра победил реализм. В этой победе реализма одно из первых мест принадлежит культурному и тонкому режиссеру С. Радлову»[[164]](#endnote-158).

Но хотя Радлов был, что называется, своим режиссером в Госете, не ему первому театр предложил ставить «Лира». Михоэлс, мечтавший о роли короля Лира всю жизнь, сам режиссировать не захотел. Он пригласил сначала Н. О. Волконского, покинувшего Малый театр, но был смущен его преувеличенным интересом к мифологическим мотивам трагедии: например, сцену бури, где Лир взывает к богам и их проклинает, Волконский думал представить как карусель этих языческих богов. Приглашенный вторым Эрвин Пискатор намеревался, напротив, перенести действие в библейские дали. Не пришлось поработать театру с Лесем Курбасом: он погиб в застенках НКВД и стал неупоминаем.

Радлов оказался ближе всех к надеждам театра. Михоэлс потом признавал: «От Волконского и Пискатора выгодно отличался Радлов… Начиная работать у нас в театре, Радлов заявил, что к Шекспиру относится как к партитуре. Его единственная задача — это правильно ее продирижировать. Таким образом, Шекспир в его представлении являлся объективной данностью, природу которой надо было изучить и правильно передать. Это облегчало задачу и намечало пути совместной работы»[[165]](#endnote-159).

Итог этой совместной работы оказался, впрочем, ничуть не хрестоматийным. Напротив, он перевернул многие привычные мнения об образе короля Лира и о сущности его трагедии. На сцене не оказалось величавого патриарха, благостно дарящего свое королевство дочерям, страдающего от неблагодарности и вероломства, {69} идущего к падению и гибнущего во прахе. История величия и падения короля развертывалась в обратном порядке.

Пресыщенный властью, упоенный собственной значительностью, а на поверку мелкий, вздорный, недобрый Лир первой сцены сходил за шута на троне, своенравно поясничал, по прихоти менял гнев на милость и был убежден, что видит каждого насквозь, что никто не спрячется от его пронзительного взора. В парадоксальном по тем временам развитии образа и спектакля Лир не скатывался от величия к ничтожеству, а двигался путем прямо противоположным — путем нравственного очищения и восхождения: к истинной человечности, к величию души, стряхнувшей с себя мишуру, к наивной мудрости нового детства. К такому результату шел актер. Результат был и характерно радловский: так сбивались с героев доспехи романтизма в прежних шекспировских спектаклях, так отталкивались «от противного» Отелло или Освальд в «Привидениях» Ибсена. И тогда, и теперь логика художественного развития только с виду могла показаться парадоксальной. «Король Лир» снова доказывал ее неопровержимость и абсолютное согласие с Шекспиром. Радлов достиг успеха, Михоэлс вышел в первый ряд шекспировских актеров советской сцены.

М. Ю. Левидов описал первый выход Михоэлса — Лира:

«Кто засмеялся? Вот этот старик, — нет — старичишка? Хилый, дряблый, как будто и жуткий, и, конечно, отталкивающий, несомненно злобный, и как будто мышиного цвета, с пьяноватым блеском глаз, с движениями раздерганными, с жидкими космами седых и скудных волос… Конечно, он засмеялся, он и потянулся к уху шута». Автор статьи признавался, что в такого непрезентабельного Лира он сначала не мог поверить.

На языке режиссерской образности излагались узловые эпизоды действия. Например, эпизод дележа-раздачи королевства. В спектакле Радлова тут протекала гамма смысловых оттенков, схваченных Левидовым. Задетый ответом Корделии, Лир больно стегал дочь словами злорадного монолога, рука сжимала меч. Заступничество Кента приводило его в ярость. «Меч занесен над головою Кента, это мы видим, но еще ясней видим мы подтекст движения: над головой Корделии занесен этот меч. И когда, обернувшись от Кента к короне, разрубает он мечом корону (этот момент ввел постановщик спектакля С. Э. Радлов и этим *обогатил* пьесу Шекспира), разрубает пополам — для Гонерильи и Реганы, — знаем мы: через корону Корделию разит этот страстный удар, а те две — статистки, манекены в разыгрываемой Лиром пьесе»[[166]](#endnote-160).

Образ изгнания становился одним из определяющих образов спектакля в целом, и здесь режиссерское видение кардинально воздействовало на наметки художника А. Г. Тышлера. Михоэлс потом вспоминал: «Тышлер спросил Радлова, что именно, по мнению режиссера, должно стать лейтмотивом оформления спектакля. Сергей Эрнестович уверенно и твердо сказал, что для него главное — {70} это ворота замка, закрывающиеся перед Лиром… Образ был настолько ярким, настолько убедительным, что Тышлер согласился сделать новый макет»[[167]](#endnote-161). Свидетельство Михоэлса, по многим вопросам сначала спорившего с Радловым, особенно ценно: оно ценно и в данной конкретной связи, и еще потому, что проливает свет на высоко творческий характер разногласий двух мастеров.

Да, в ходе конкретных поисков возникали разногласия, естественные для ищущих художников. Например, Радлова озадачили некоторые мысли в статье Михоэлса «Разоблаченный Лир», появившейся на ранних порах репетиционной работы, за год до премьеры. Странно звучал заголовок. Зачем понадобилось «разоблачать» героя? Михоэлс так отвечал на вопрос: Лир «умирает в полном понимании своей неправоты, обреченности… Это есть последнее разоблачение скептически идеалистической философии индивидуализма Лира и его поражение перед лицом действительности объективного мира». Подобный замысел актера имел мало общего с тем, что потом играл Михоэлс в спектакле. Статья актера — лучшее доказательство того, что не он (как это пробуют утверждать некоторые позднейшие исследователи), а все-таки Радлов задумал и выстроил спектакль Госета. Ибо в реальности спектакля Лир не «от ума», не «от мудрости» приходил «к безумию», как того хотел сначала Михоэлс, а наоборот — в буре исцелялся от безумия, возвращал себе человеческий облик, разум и душу. Погибал Лир не «разоблаченный», а просветленный очистительным исходом свершившейся трагедии. Михоэлс же в своей статье писал: «Если бы я ставил пьесу, я бы из третьего акта “Лира” грозу устранил… От ума, от исполненной скепсиса мудрости Лир приходит к безумию. И я бы показал это безумие, эту потрясенность, не прибегая к внешним эффектам грозы и бури». Инициатива актера была смелой, но не необходимой. Правда, Михоэлс тут же предупреждал, что «пьесу в Госет ставит режиссер Радлов. Я не являюсь даже его сорежиссером. Это мешало бы моей актерской работе над ролью. Несколько слов я хочу ему сказать и о некоторых других персонажах трагедии…»[[168]](#endnote-162)

Деликатность ситуации была в том, что Михоэлс, не взявшись режиссировать, оставался главой театра. Его советы постановщику получили неожиданную гласность в одностороннем порядке. Потом, в свое время, когда спектакль пришел к зрителю и был повсеместно принят, Радлов сознался, как встревожили и раздосадовали его странные наставления Михоэлса («разоблаченный Лир»; Лир, с первого акта знающий, что его постигнет; буря, существующая только в душе Лира, и т. д.). Режиссер писал: «Предположения Михоэлса о том, как он будет играть эту роль, оказались для меня настолько далекими и чуждыми, настолько пропитанными резко индивидуалистическим парадоксальным восприятием пьесы, что в эту минуту мне представлялся возможным только один выход из положения: отказаться от постановки. Потребовался большой период творческих дебатов и горячего желания {71} понять друг друга, прежде чем я мог вернуться к работе со спокойным убеждением, что мое реалистическое ощущение Шекспира станет действительно доминирующим и определяющим характер спектакля, который нам предстояло создать»[[169]](#endnote-163).

Статья о «разоблаченном Лире» невольно оборачивалась самооговором большого актера-мыслителя, — недаром, должно быть, составители не нашли для нее места в обоих изданиях литературного наследия Михоэлса, выпущенных «Искусством» (1965, 1981). Что же касалось неловких социологических выкладок Михоэлса (или помогавшего ему литератора), то Радлов предпочел им историзм подхода, делая к тому же серьезные оговорки. Перед премьерой режиссер писал: «Ведь нельзя же в самом деле пытаться понимать образы Шекспира, одновременно утверждая, что эти образы реалистические, и рассматривая их вне эпохи, когда они создавались. Но до какой же степени было бы ошибочным думать, что ключи истории, ключи социологии могут открыть нам все заветные двери, отомкнуть нам все замки, за которыми спрятали от нас три столетия великолепное творчество Шекспира. Надо знать Шекспира и знать его эпоху, чтобы во время работы иметь право забывать о его эпохе и забывать об истории Англии, целиком отдаваясь пожирающей силе мыслей, радостей и страданий его героев»[[170]](#endnote-164). Историзм режиссерского подхода был не целью поисков, а средством постичь Шекспира. Метод, способ, подход вообще не могут быть целью в искусстве.

Радлов и Михоэлс спорили не столько о методе, сколько об идеях и образах трагедии. В атмосфере творческой полемики, сопровождавшей рождение спектакля, быть может, больше всего отозвался тот «подлинно студийный жар» Госета, который, как уже говорилось, привлек ленинградского режиссера. Во всяком случае, в той же статье накануне премьеры Радлов рассказывал о репетиции поистине студийной: «Эту заметку я пишу после того, как целую ночь репетировал степные сцены “Короля Лира”. Я верю в план и в организованность творческой работы, и ночная репетиция отнюдь не представляется мне нормальным творческим процессом, но что же делать, когда оказывается, что такова сумасшедшая напряженность образов, создаваемых Шекспиром, что нужны бывают какие-то минуты совместной предельной ночной сосредоточенности, чтобы иметь надежду хотя бы на одну минуту увидеть вставшие перед нами во весь рост гигантские образы драмы Шекспира».

Образы были на первом месте в поисках режиссера. Образ шута на троне — тщедушного, кривляющегося Лира в первом акте. Образ ворот замка, отрезающих изгнанного короля от утраченных владений. Образ разящей и целительной бури. Образ трагической находки-утраты в сцене Лира с мертвой, верной Корделией… Образное рождалось из образного и в образы перетекало.

В конце концов, когда все в спектакле стало на свои места, так думал и Михоэлс. Язык образов принес взаимопонимание. «Фактически мой спор с Радловым продолжался до той минуты, {72} пока на сцене не начала вырисовываться живая ткань образа, — писал Михоэлс. — Ибо тогда мы от теоретических споров перешли к практическому соревнованию и очень легко смогли найти абсолютное согласие друг с другом». Актеру уже не хотелось умалить «огромное значение работы Радлова над пьесой», он мудро и объективно признавал, что споры «обогащали нас обоих»[[171]](#endnote-165).

Еще раньше и, значит, совсем не в порядке ответной любезности Радлов сделал сходное признание. Он писал, расставшись с Госетом после «Короля Лира»: «Это был, вероятно, самый трудный в моей жизни спектакль, который стоил и мне, и исполнителям много крови, нервов и жизни. Не скажу даже, что основная моя концепция Шекспира как драматурга глубоко реалистического и в основной своей тенденции прогрессивного, чтобы эта концепция была сразу воспринята коллективом беспрепятственно и безболезненно. От первоначальных взглядов Михоэлса на самого Лира и до его окончательного воплощения прошла большая, трудная и порой мучительная творческая борьба. В этой борьбе Михоэлс имел мужество честно и бесповоротно отказаться от очень многого из своих первоначальных ощущений, с тем, чтобы до конца согласиться с моей основной концепцией, при этом, однако, внося в создаваемый им образ Лира огромное богатство личной мудрости, опыта и таланта. Но я думаю, что вне подлинной творческой ожесточенной и дружеской борьбы не может создаться настоящее страстное произведение искусства»[[172]](#endnote-166).

Стоит добавить, что зрители и критика высоко оценили спектакль, игру Михоэлса и его талантливого партнера Зускина в роли шута, работу художника Тышлера, режиссуру Радлова.

«Огромная заслуга принадлежит постановщику спектакля С. Радлову, который освободил трагедию Шекспира от фальшивого пафоса… Радлов раскрыл истинный ее замысел, систему образов, железную художественную логику Шекспира», — писал шекспировед А. А. Смирнов[[173]](#endnote-167). Другой шекспировед, С. С. Динамов, заявлял: «Прежде всего нужно отметить С. Э. Радлова. Шекспир — это великая проверка режиссера. Сергей Радлов с честью выдержал испытание в постановке “Короля Лира”. Он выделил в Шекспире самое главное»[[174]](#endnote-168). Новизна трактовки стала признанным открытием. Ее не оспаривал никто. Даже Юзовский забыл недавние счеты к постановщику «Ромео и Джульетты».

Рецензию на «Короля Лира» Юзовский начинал словами безоговорочного признания: «Когда смотришь этот спектакль, думаешь о том, что так именно выглядела эта замечательная трагедия 300 лет назад на сцене шекспировского театра “Глобус”. Кто любит Шекспира, пусть пойдет на этот спектакль, там откроются ему многие шекспировские тайны. Тайны, которые ускользают в чтении Шекспира. Тайны, которые прятались многочисленными постановщиками “Короля Лира”». Дальше критик писал: «Радлов, поставивший трагедию с большим проникновением в мир шекспировской эпохи, не побоялся, что не выдержат зрительские нервы… Радлов дает все убийства. Он дает страшную картину {73} безумия Лира в степи. Не просто сумасшествие Лира, но безумие, возрастающее с каждой минутой, охватывающее всех участников, доходящее до апогея, так что становится страшно в зрительном зале… Радлов ставит Шекспира по Шекспиру. Он понял, что дело здесь не в злых дочерях. Дело в самом мире, где все столько же правы, сколько виноваты, где сама эпоха виновата в их взаимном истреблении»[[175]](#endnote-169). Трудно было высказаться прямее о подлинно шекспировском тоне спектакля. Трудно было яснее указать на подлинно современный облик и смысл происходившего на сцене. Трудно было лучше показать: подлинное в классике нерасторжимо с современным в ней. Со своей стороны то же засвидетельствовал тогда Литовский: «*Лир* в Еврейском театре — одновременно и исторический Шекспир и современник»[[176]](#endnote-170).

В развернутой журнальной статье о «Короле Лире» Юзовский не умерил оценки успеха. Кое‑что он добавил: «Спектакль, поставленный Радловым и сыгранный актерами Московского Госета, не сводит Шекспира с его вершины. Наоборот, он все время укрепляет его на этой вершине. Эпоха Лира повеяла на нас, зрителей, со сцены Госета, как будто бы мы сами перенеслись в то время, очутились среди этих страстей и событий, не разделенные рампой времени, а воочию, так сказать, увидели и почувствовали весь пафос той эры»[[177]](#endnote-171). Глубокий историзм, вытеснивший расплывчато-романтические морализации прежних трактовок, справедливо расценивался критикой как новаторский признак режиссерского подхода, как зрелое достижение современного искусства.

Реальную победу сценической культуры увидел в «Короле Лире» и Карл Радек. Он писал: «Мы горячо приветствуем руководство и актеров Еврейского театра, замечательного мастера Михоэлса, режиссера Радлова с этой большой победой»[[178]](#endnote-172).

В конечном счете «Король Лир» в Госете оказался спектаклем единомышленников. Это обеспечило прочность достигнутого итога. Трагедия Шекспира стала опорой в репертуаре обновленного театра. 26 апреля 1936 г. она исполнялась в 100‑й раз, 11 декабря 1938 г. — в 200‑й, и ее сценическая жизнь продолжалась. Спектакль Радлова, Михоэлса, Тышлера остался одним из высших завоеваний советской театральной шекспирианы 1930‑х гг.

Среди зрителей, потрясенных этим спектаклем, были А. Н. Афиногенов, Д. Н. Орлов, Н. П. Охлопков, О. И. Пыжова, Е. Д. Турчанинова… Среди ценителей оказались также Гордон Крэг и Лион Фейхтвангер. «Мне хочется прежде всего отметить очень тактичную работу режиссуры, — говорил Фейхтвангер. — Игра Михоэлса замечательна во многих отношениях»[[179]](#endnote-173). Английский режиссер оценил то, что, при всей сложности драматургии, «спектакль получился ясным и четким, как хорошо рассказанная история»[[180]](#endnote-174). Оценка могла бы показаться скуповатой, но Крэг не любил бросаться словами. Достаточно добавить лишь, что спектакль он смотрел четырежды: «Редчайший, если не уникальный случай в жизни Крэга», — заметила Т. И. Бачелис[[181]](#endnote-175). А прослышав про новый шекспировский спектакль Радлова в Москве, Крэг с живейшим {74} интересом осведомлялся в письме к Б. В. Алперсу 14 апреля 1936 г.: «Очень интересуюсь “Отелло” в Малом театре… Это очень трудная пьеса, но, думаю, Радлов умный режиссер»[[182]](#endnote-176).

Можно приблизительно догадываться, почему судьба «Отелло» в Малом театре интересовала Крэга. Сдается, потому, что он был приглашен в Москву именно этим театром и его художественным руководителем П. М. Садовским (мечтавшим сыграть Отелло), начал посещать московские спектакли с Малого театра как его персональный гость. Но увиденное там сразу сделало для Крэга сотрудничество невозможным. Ему, напротив, приглянулся «Лир».

Когда Садовский это окончательно понял, он решил, что «Отелло» пусть тогда ставит для него Радлов, популярный уже шекспировский режиссер.

Правда, события получили непредвиденный оборот.

### «Отелло» в Малом театре

«Король Лир» вышел на сцену в начале 1935 г. К концу года Радлов выпустил другой легендарный спектакль советской шекспирианы — «Отелло» с А. А. Остужевым. Резонанс был неслыханный: в Малый театр ломилась «вся Москва», очереди у касс занимали с рассвета. Газетная хроника сообщала: «Старейшие работники Малого театра утверждают, что спектакль “-Орлеанской девы” с Ермоловой (90‑е годы прошлого столетия) и “Кориолан” с Южиным в заглавной роли (900‑е годы) не вызывали такого бурного интереса со стороны “театральной публики”, как “Отелло” у советского театрального зрителя. На премьере исполнителя роли Отелло, заслуженного артиста Остужева, вызывали 37 раз, и теперь на каждом спектакле Остужева, вызывают по многу раз»[[183]](#endnote-177). В Малом театре издавна повелось мерить успех спектакля успехом актера. И снова триумф выдающегося исполнителя чуть отодвинул в тень инициативу режиссера.

В промежутке между двумя московскими премьерами — 15 апреля — Радлов выпустил новую, третью (студенческий спектакль 1927 г. не в счет) постановочную версию «Отелло»: в руководимом им ленинградском театре-студии. Опыт «Ромео» и «Лира», возросшее мастерство труппы вызвали нужду в пересмотре студийного спектакля. Несомненно, шла и режиссерская самопроверка перед ответственной пробой в Москве.

Впрочем, временная последовательность сдвигалась. Ленинградские и московские репетиции «Отелло» несколько месяцев велись параллельно. Из актерского дневника Остужева можно установить, что Радлов провел первую читку «Отелло» с московскими исполнителями 7 января 1935 г., то есть за месяц до премьеры «Короля Лира», и только 7 марта первый раз в роли Отелло пробовал себя Остужев, до того числившийся вторым или третьим кандидатом на роль. «С. Э. Радлов сказал, что ему очень нравится манера моего чтения и обрисовка самого характера», — пометил актер в дневнике[[184]](#endnote-178). То был решительный день.

{75} Остужева «открыл» Радлов, и это не парадокс. «Не следует думать, что “Отелло” ставили специально для Остужева. Ничуть!» — восклицала в книге мемуаров участница спектакля Н. А. Розенель. Вспоминая, как в Малом театре появился «высокий, корректный, “петербургский” Сергей Эрнестович», актриса описала его первую беседу с труппой, когда он докладывал план своей постановки: «Радлов — эрудит, блестяще образованный человек: говорил он умно и содержательно…»[[185]](#endnote-179) Он сразу стяжал себе авторитет, который поднялся еще выше после премьеры «Короля Лира».

В интересах спектакля Радлов пошел против влиятельных сил труппы, против установившегося предубеждения насчет Остужева как актера будто бы высказавшегося, будто бы отслужившего свое. С 1929 г., когда поставили шиллеровских «Разбойников», Остужев получил только одну роль, данную ему словно в насмешку: совершенно чуждую ему роль фатоватого Вово в «Плодах просвещения» Толстого, поставленных К. П. Хохловым (1932). Розенель признавалась: «Мне неприятно вспоминать о нем в этой роли… Задание режиссера было сделать Вово и Коко поношенными, пошлыми позерами; режиссер стремился создать гротескные образы светских молодых людей того времени. Мне было больно за Остужева…» Розенель задумывалась: «Моментами мне казалось, что тут действует чья-то злая воля, чье-то желание умалить, деквалифицировать Остужева». Когда же распределялись роли «Отелло», за кулисами, по свидетельству актрисы, «бушевали страсти. Раздавались и такие голоса:

— Поздно Остужеву играть Отелло! Глухой! Шестьдесят уже стукнуло!..

В процессе работы Радлов понял, что в Малом театре, а может быть, и в Союзе, есть только один Отелло — Остужев.

Со своей стороны, Александр Алексеевич уверовал в Радлова — он всецело отдался ему; ведь в течение многих лет, со времени работы с А. П. Ленским, Остужев не чувствовал режиссерского руководства в такой степени, как теперь, работая с Радловым. И режиссер тоже поверил в актера, увлекся им»[[186]](#endnote-180).

Мемуаристка чуть идеализировала отношения Радлова и Остужева. На репетициях «Отелло» конфликты разгорались ничуть не меньше, чем на репетициях «Короля Лира». Но в основном она объективна. Радлов, видевший «Разбойников», потом писал: «Мои впечатления от Остужева — Карла Моора убедили меня в необходимости именно с ним осуществлять постановку “Отелло”»[[187]](#endnote-181). Радлову во всяком случае принадлежала реальная заслуга — творческая реабилитация большого актера. Так определилась судьба спектакля. Остужев вытеснил первоначальных претендентов на роль Отелло — П. М. Садовского и В. Р. Ольховского. И хотя майская информация еще называла Садовского среди исполнителей будущего спектакля[[188]](#endnote-182), вопрос был решен. Во втором составе роль Отелло получил М. Ф. Ленин, но публика его не приняла и хотела смотреть только Остужева.

{76} Публика была права. Выбор такого актера, как Остужев, на такую роль, как Отелло, сам по себе равносилен ведущему звену режиссерской концепции спектакля.

Приведенные факты свидетельствуют также о том, что ленинградский «Отелло» выпускался, когда уже репетировался «Отелло» московский.

«Ромео» и особенно «Лир» упрочили Радлова в его позициях и обогатили новыми режиссерскими идеями. Режиссер считал, что страсть героя может стать трагической страстью, если видится сегодняшнему залу и в ее позитивной сути. Такой подход не был универсален, но для «Ромео» и «Лира», «Отелло» и «Гамлета» он годился. В «Лире» на первый план вышла не тема безумия, а тема прозрения героя, доходившая до пароксизмов страсти. В «Отелло» над темой ревности торжествовала тема любви. В интервью перед студийной премьерой Радлов развивал знакомую тему: «“Отелло” трактуется сейчас как трагедия крушения большой содержательной любви — любви гуманистической…»[[189]](#endnote-183) О «ревности» в интервью не было ни звука: опять наблюдался ход от обратного.

С этим были связаны новые мысли. Уже в раздумьях о «Лире» Радлову открылась полифония смежных трагических судеб, которые так или иначе поясняли, оттеняли или выворачивали наизнанку судьбу главного трагического героя. Глостеру надо было лишиться глаз из-за чудовищного предательства Эдмунда, чтобы прозреть духовно и увидеть, кто из сыновей ему действительно близок. Сходное узнавание переживал Лир, дорогой ценой открыв истинную свою дочь — Корделию, и т. д. Подобная перекличка виделась теперь режиссеру в «Отелло». В промежутке между двумя премьерами появилась его статья, где говорилось: «Как всегда, побочные темы у Шекспира имеют целью подробнее развить основную. Грубая, чувственная, физическая любовь Родриго к Дездемоне, звериная страсть или страстишка между Кассио и Бьянкой — это как раз те контрасты взаимоотношений, которые помогают Шекспиру еще выше поднять подлинную человеческую огромной ценности связь между Дездемоной и Отелло»[[190]](#endnote-184). Человечески ценными должны быть и страсть, и мысль, и вся личность. Этой мерой определялись главные и побочные темы в симфонической структуре действия, а с ними — поэтика контрастов, противоборств и взаимопроникновений.

Все это непосредственно касалось новой студийной версии «Отелло». В итоговой статье Радлов писал: «Тема спектакля встала передо мной с окончательной ясностью после того, как я оценил один из характернейших приемов шекспировского творчества, каким я считаю прием введения побочных мотивов. Вся комедийная линия Бьянки и Родриго представлялась мне раньше своеобразной комической интермедией, целью которой было создать контрастное ощущение к основному трагическому течению спектакля». Опыт работы над «Лиром» заставил режиссера иначе взглянуть на вещи. Радлов увидел, что контраст пролегал не в сфере жанровых мотивов, а внутри основного философского содержания {77} трагедии. «И “любовь” Родриго к Дездемоне, и взаимная влюбленность Бьянки и Кассио — какого качества эти чувства?» — спрашивал себя режиссер и отвечал: «С того момента, когда я понял эти отношения как контрастные к основному содержанию пьесы “Отелло”, к глубоким человеческим взаимоотношениям Дездемоны и мавра, — с того момента мне окончательно стало ясным, насколько лжива была знаменитая концепция прошлого столетия, трактовавшая “Отелло” как повесть о неистовом и ревнивом дикаре»[[191]](#endnote-185). Истина, самоочевидная в наши дни, для своего времени была находкой, если иметь в виду русскую исполнительскую традицию. Ни Юрьев, ни Ваграм Папазян так раньше Отелло не играли, как трактовал его по-радловски молодой Георгий Еремеев, актер куда более скромных масштабов.

Исполнители подтягивались к уровню режиссерских задач, а задачи применялись к наличным возможностям труппы. И хотя роли играли, в основном, те же исполнители, что и прежде: Еремеев, Дудников и Смирнов, Якобсон и Сошальская, — актерски спектакль был обеспечен лучше. Труппа тоньше понимала Шекспира, стала богаче, поднакопила мастерства. Преобразился облик спектакля: на смену геометрическим конфигурациям художника А. В. Рыкова теперь пришли предметно-живописные декорации В. С. Басова. «Преодолевая бедность сценического оборудования, — писал Пиотровский, — этот быстро растущий молодой художник создал лаконичные, но блестящие образы пейзажа венецианской улицы, кипрского порта, с тяжеловесной кладкой фактории на первом плане, крылатыми парусами кораблей в глубине, поздне-ренессансных дворцов, раскрывающихся в строгих линиях каменных террас и расцвеченных торжественными складками алых и черных тканей. В этих — одновременно — и чувственно пышных, и суровых, напоминающих как бы картины венецианца Тьеполо, цветистых рамках развертываются на редкость живописные, сгущенно-красочные мизансцены С. Э. Радлова. Вот вихрем проносятся по каменным, как бы изъеденным морской солью ступеням кипрской набережной плащи и ленты празднующих горожан. Вот застыли в амбразурах крепостных ворот неподвижные фигуры комендоров в суровых кожаных камзолах. Вот при пустой передней сцене разместился в глубине как бы вписанный в воздушную перспективу пиршественный стол — изящный образ все той же поздне-венецианской живописи»[[192]](#endnote-186). В интерьерах мизансцены строились на фоне завес и драпировок, ниспадавших широкими округлыми складками и выдержанных в преобладавшей черно-алой гамме. Составной частью действия была исторически достоверная музыка Б. В. Асафьева, то сдержанно-торжественная, то характерно-оживленная в сценах народных плясок: их ставил, как и в прежней версии спектакля, балетмейстер Р. В. Захаров. Связи, завязанные. Радловым в Театре оперы и балета, распространились и на студийную практику.

Отдавая должное компонентам спектакля, А. А. Гвоздев выделял оформление Басова и тоже вспоминал Тьеполо. Сделанное {78} Басовым критик больше всего ценил за приуроченность к задачам действия. Образы героев раскрывались в образно-родственной сценической среде. «Люди больших страстей, крепко стоящие на земле, грузно двигающиеся по бастионам кипрской крепости, ступающие тяжелым солдатским сапогом на ковер венецианского дворца, столь же грузно отпускающие свои “заземленные” шутки и острые словца», — такими виделись Гвоздеву персонажи спектакля на разных ступенях трагедийной иерархии. «Чувствуется большая, органически осваиваемая театральная культура, — продолжал он, — насыщенность красок, уверенность отдельного меткого штриха. Рослые, крепкие фигуры, суровый экономный жест, какая-то особая, благодаря искусству художника-декоратора (Басов) созданная объемность тел и телодвижений, пластичность отдельных поз и целых групп — все это как нельзя лучше переносит нас в особый мир шекспировской поэзии, в которой романтика и реализм скрещиваются в неповторимом сочетании. Прорыв великих страстей скреплен с необычно крепким и “земным” обликом действующих лиц. Это впечатление усиливается благодаря особому методу развертывания мизансцен, постоянно держащих исполнителей в живой связи с грузными, объемными балюстрадами из камня на тяжелых лестницах венецианских мостов, на массивных балконах и лоджиях венецианских дворцов, на каменных бастионах кипрской крепости. А когда действие переносится во внутренние покои, то огромные драпировки предоставляются в распоряжение актера, дабы в интимных сценах опочивальни создать то же впечатление объема, телесности, плотской жизненности, отлично вскрывающей “заземленность” чувств и страстей мощных шекспировских героев»[[193]](#endnote-187).

Все это отражало сдвиги в содержательной трактовке. Режиссура стала историчнее и вместе с тем больше поэтизировала настоящее в человеке, подлинность души и чувства. Летом, когда Радлов повез свой свеженький спектакль на московские гастроли, утверждающую тему новаторски истолкованной трагедии метко определил С. С. Динамов: «Это *чистота*, попавшая в мир грязных людей. Это *мужество*, отравленное неправдой. Это *любовь*, ужаленная в самое сердце ревностью»[[194]](#endnote-188).

Дельные находки «Отелло» — 32, естественно, сохранялись. «Тактично показанные на Кипре турки самим фактом своего существования на сцене создают атмосферу завоеванного острова», — отмечал, например, Литовский[[195]](#endnote-189). Таких находок, перешедших из одной редакции спектакля в другую, было немало.

Вместе с тем Радлов поснимал или сильно смягчил гротескно-социологические заострения, хотя не всюду и не до конца. Их отблески мелькали снова в изображении сената. Многопланово, еще убедительней, чем прежде, развертывался там монолог Отелло: Еремеев разнообразил монолог «обращением к стоящим здесь солдатам, восторженным движением к Дездемоне, улыбкой мужественной застенчивости, неожиданной простотой чувства — “Она за бранный труд мой полюбила”», — свидетельствовал С. Л. Цимбал[[196]](#endnote-190). {79} Но вместо исчезнувшего теперь зловещего палача в красном Радлов ввел другую, не менее броскую и столь же неоправданную мизансцену. В ответ на жалобы Брабанцио, потерявшего дочь, сенаторы молча поднимали воротники своих мантий и вдруг оказывались в черных капюшонах инквизиторов. «Венецианская республика никогда не допускала у себя инквизиции», — возражал против этой режиссерской выдумки Д. П. Мирский. Впрочем, это не помешало ему утверждать, что «Радлов несомненно ведущий режиссер в деле освоения Шекспира советским театром», а его спектакли «составили эпоху и уже, можно сказать, положили основание новой, советской школе театральной трактовки Шекспира»[[197]](#endnote-191).

На другой рудимент первоначальной редакции спектакля указал А. А. Смирнов. Признавая, что углубились образы Отелло, Яго и Кассио, Дездемоны и Эмилии, он сожалел: «Только Родриго и Бьянка своей чрезмерно гротескной игрой (остаток “первого варианта”) несколько выпадают из общего крепко-реалистического плана спектакля». Смирнов оговаривался, что критикует не режиссерскую концепцию, не логику контрастов главной и побочной тем, а утрировку задачи. Концепцию же он решительно поддержал. Он расценил спектакль Радлова как «новый и крупный этап на пути овладения шекспировским наследием» и добавлял, что «весь замысел шекспировской трагедии осветился по-новому»[[198]](#endnote-192).

Многие сходные моменты возникали и в московской версии «Отелло». Это было естественно: в основе обеих постановок лежал перевод А. Д. Радловой, вместе с Радловым оформляли их тот же Басов, тот же Асафьев. После премьеры Малого театра Литовский отмечал, что это — «новая, расширенная редакция постановки “Отелло” в Молодом театре. Но сценическая трактовка образов, социальная мысль спектакля остались теми же». Следовали доказательства. «Правильно сделала Назарова, что активизировала Дездемону», которая здесь «отнюдь не неземное существо, а вполне реальная женщина Ренессанса со всей присущей ей игрой ума, кокетством и эмоциями». Из страдательного наклонения Радлов опять перевел Дездемону в действительный залог. Эмилия у В. Н. Пашенной — «подлинная Немезида трагедии» (ср. слова Гвоздева о Сошальской: «В ее разоблачительных репликах, обращенных к мужу, зазвучал стиль трагедийной игры…»). Итак далее, вплоть до упреков за утрировку побочных линий: «Весело играет дурашливого Родриго Березов… он иногда слишком мюзик-холлен»[[199]](#endnote-193). П. А. Березов, питомец ленинградского ТСИ, сокурсник Черкасова и Чиркова, их партнер в пародийном эстрадном танце «Пат, Паташон и Чарли Чаплин», был достаточно знаком Радлову, чтобы усматривать в подобной подаче Родриго своеволие актера, а не выбор режиссера.

Все-таки о тождестве спектаклей говорить можно было лишь условно. Художник, даже сильно того желая, не может повторить вполне сделанное однажды. Понимая это, Радлов предупреждал {80} в интервью накануне московской премьеры, что концепция сохранена «та же, что и в постановке шекспировского спектакля в ленинградском театре. Вопреки традиции я трактую “Отелло” как пьесу не о ревности, а о большой любви. Что касается средств выражения этой трактовки, то они, естественно, во многом и очень сильно отличаются от того, что я сделал в Ленинграде. Если режиссер приходит в театр с совершенно точным планом постановки, в котором он ничего не согласен изменить, это значит, что он не желает считаться с творческой индивидуальностью исполнителей, со стилем их игры, это значит, что он неуклюжий догматик и плохой режиссер… Считаю, что сделал бы величайшую ошибку, если бы попытался скопировать свою ленинградскую постановку “Отелло”, не говоря уже о том, что само по себе такое копирование — сухое, бесплодное и безрадостное занятие». Дальше в интервью говорилось о попытке режиссера соединить шекспировский реализм с романтической традицией Малого театра: «Страстная метафора Шекспира органически воплощается в порыве актера-романтика»[[200]](#endnote-194). В магнитном поле спектакля стрелка клонилась к одному из притягательных преобразователей стилевого итога — к одухотворенному романтику Остужеву. Московский спектакль стал романтической версией «заземленной» ленинградской трактовки. С Остужевым он и не мог быть другим ни при каких обстоятельствах.

Остужев проявил в роли Отелло сильнейшие качества своего таланта. Все-таки актер нуждался в режиссуре и ценил корректировку полета. Радлов проводил эту корректировку письменно, по-видимому, из-за глухоты актера. Три письма Радлова к Остужеву — от 16, 29 сентября и 2 октября 1935 г. — многое приоткрывают в сути творческого процесса.

«Меня очень радует, что мы так совпали в ощущении силы Отелло, силы его любви и его доверия к Дездемоне», — вот неизменный лейтмотив этих писем.

А сквозная забота разносторонней корректировки — сделать строже романтику роли, мужественней — грусть героя.

«Ничего из того, чем вы как актер сильны, я бы не хотел упустить в этом спектакле, — писал Радлов. — Я буду считать, что я не выполнил своей задачи, если я не сумею помочь вам показать всю силу вашего темперамента. Но я видел вас в “Разбойниках”. Редкое по силе и смелости голосоведение, обеспечивающее вам бурю рукоплесканий, повторение слова “живого” на все повышающихся интонациях, ведь этот прием вы применяете все-таки только один раз в спектакле, и это совершенно правильно». Речь шла о здравой дозировке иных сильно действующих средств. Режиссер звал актера и в роли Отелло поубавить кое-где теноровые рыдающие ноты, играть баритональнее. Режиссер предостерегал от опасности, как бы Отелло «не показался бы *плаксивым*»[[201]](#endnote-195).

Можно усмотреть в советах и просьбах Радлова повторенный призыв не забывать за шиллеровым шекспирово. Можно увидеть {81} и истинную заботу режиссера о внутренней логике образа, о верности шекспировскому в Шекспире.

Как ни покажется это странным, часть критики, и критики бесспорно тонкой, порицала постановку именно за последнее — за «шекспиризацию Шекспира». Так выразился Ю. Юзовский. Отзыв о спектакле он начал упреком, где шутка прикрывала серьезность: «Надо быть ученым-шекспирологом, чтобы не заметить, что перевод Анны Радловой чересчур “шекспиризирует” Шекспира». Из дальнейшего выяснялось, что упрек распространялся и на все остальное, за вычетом Остужева и Пашенной. «Радлов как раз совершает эти перегибы в постановке, как Радлова в переводе». Сказанное, впрочем, не помешало Ю. Юзовскому противопоставить спектаклю Малого театра ленинградский его вариант, где та же Радлова и тот же Радлов ничуть не меньше предавались «шекспиризации Шекспира». Критик замечал: «Если “судить” Радлова, то по тому “Отелло”, которого он поставил в своей ленинградской студии. Тот спектакль лучше спектакля в Малом театре по ясности мысли, пластичности ее выражения, простоте и стройности самого спектакля, там был спорный, но превосходный Яго (Дудников), а обаятельный Отелло (Еремеев) целиком и полностью был связан с мыслью всего спектакля. Этой стройности нет в Малом театре. Спектакль развивается урывками, часто толчется на одном месте…»

Но это меняло дело. Значит, виной была не концепция (ленинградский-то спектакль оказался хорош), а неровность ее подачи в Москве. Ситуация вообще была схвачена метко: позиция режиссера-гастролера в «актерском театре» не так устойчива, как в собственной студии, что говорить! Выводы, однако, следовали сбивчивые, подстать спектаклю. Юзовский не нашел в постановке идеи, хотя она там, как видно из прежде сказанного, наличествовала. Он расценил спектакль как «громоздкий, бесформенный», — но этого не доказал. Он противопоставил режиссуре актерские удачи, — но во все времена то был не лучший полемический ход. Наконец он счел зрелище «далеко отстоящим от Шекспира» — и тут уже впал в достойную сожаления предвзятость.

А больше всего претил Юзовскому перевод Радловой: «Порой просто нельзя понять, о чем идет речь, и приходится обращаться к Вейнбергу, чтоб догадаться, о чем говорит Радлова»[[202]](#endnote-196), и т. п.

Как критик спектакля Юзовский тогда остался одинок, с ним мало кто согласился. А вот о переводе спорили дальше. В сущности, не о спектакле Малого театра, а о том, как понимать и переводить Шекспира, полемизировали Радлов, защищаясь от упреков Юзовского, и Юзовский, темпераментно возражая Радлову. Споря с Юзовским, Радлов напечатал статью «Воин ли Отелло?» Юзовский тут же ответил ему статьей «Человек ли Отелло?»[[203]](#endnote-197). Сторону переводчицы принял тогда Радек. Попутно он взял под защиту режиссера. «Мы должны себя спросить: *знает ли наш театр лучшую постановку Шекспира, чем радловская постановка “Отелло” в Малом театре и постановка “Короля* {82} *Лира” в Еврейском театре?* — подчеркивал Радек. — Принизили ли эти постановки величие шекспировских трагедий? Обе постановки потрясли зрителя. Они — культурное завоевание. И когда мы писали, что *надо учиться у Радлова*, то это не означало ни канонизации Радлова как режиссера вообще, ибо мы видели только две его постановки, ни гарантии в удачности его дальнейших постановок. Мы только хотели сказать, что Радлов выбрал *правильный путь* для постановок. Он *вдумывается в Шекспира*, каким он был. Он пытается *извлечь из Шекспира его содержание, а не вкладывать в Шекспира свои выдумки*»[[204]](#endnote-198). Примерами противоположного свойства выступали в этой статье «Гамлет» Н. П. Акимова и «Отелло» Н. П. Охлопкова.

Юзовский не оробел и перед Радеком. «Я честно вел игру и предупреждал об этом, заявив, что я — не специалист в языке елизаветинской Англии», — писал он и снова резко атаковал переводы Анны Радловой, настолько, на его взгляд, несовершенные, что приходилось прибегать к старым переводам, «чтобы понять, в чем дело»[[205]](#endnote-199). Радек не смолчал и ответил критику в стиле фельетона: «Кто поверит Юзовскому, что в советской прессе идет спор о том, можно ли критиковать переводы Радловой и постановки реж. Радлова или нет? Кто поверит Юзовскому, что чета Радловых захватила власть в Советском Союзе и что на Юзовского, поднявшего восстание против захватчиков, покрикивают вместо того, чтобы наградить его орденом?! Эти фокусы, товарищ Юзовский, оставьте для менее опытной аудитории». Но дальше, говоря уже всерьез, Радек был справедлив: «И постановка “Короля Лира”, и постановка “Отелло” были *лучшими постановками Шекспира у нас*. И Юзовский не сумел доказать, что эти постановки, которые потрясли тысячи зрителей, принижают Шекспира… Пусть Юзовский скажет, кто лучше ставит у нас Шекспира…»[[206]](#endnote-200)

Ответить Юзовский не захотел или не смог.

Вообще же спорили не так о постановках, как о переводах. В полемике затупилось немало перьев. По сути дела, спор шел даже и не о переводах и не о спектаклях. Состязались в ортодоксальности. Двух мнений не допускалось. Могло быть лишь одно, бесспорное мнение. И хотя Радек трагически рано выпал из числа состязавшихся, его оценки остались не опровергнутыми. Можно напомнить, что с не меньшим ожесточением оценивались тогда шекспировские переводы Бориса Пастернака, во многом противоположные переводам Анны Радловой по поэтической природе. Но как раз Пастернак оказался объективнее многих и находил у Радловой несомненные достоинства. Он писал в 1940 году, в предисловии к собственному переводу «Гамлета»: «Художественные заслуги Радловой — живость разговорной речи. У нее абсолютный сценический слух, верный спутник драматического дарования, без которого нельзя было бы передать прозаические части диалога так, как справилась с ними она…»[[207]](#endnote-201)

Тем временем жизнь московского спектакля триумфально продолжалась. 21 октября 1937 г. состоялось сотое представление {83} «Отелло» на сцене Малого театра. Представлений было бы больше, если б Остужев физически чувствовал себя лучше. Из‑за его нездоровья в свое время пришлось резко убавить число репетиций. В цитированном интервью «Литературной газете» перед премьерой постановщик сообщал, что «спектакль пойдет на три месяца раньше намеченного срока», а после премьеры добавлял: «Трудно работать в чужом театре, кроме того я был связан сроком, так как знал, что мой друг, замечательный актер А. А. Остужев, не может долее выдержать напряженной работы»[[208]](#endnote-202). Сердечный приступ, настигший Остужева на представлении «Отелло» в Ленинграде, в Доме культуры имени М. Горького летом 1936 г., на несколько месяцев вывел актера из строя. А потом спектакль снова собирал переполненный зал как один из высших образцов трагедийной шекспирианы 1930‑х гг.

Еще после ленинградской постановки «Отелло», показанной на гастролях в Москве, у критики сложилось мнение, которое выразил М. Б. Загорский: «Весь цикл шекспировских работ Радлова — “Ромео”, “Отелло”, “Лир” — выводит его на первое место среди театральных комментаторов “отца нашего”, как написал о Шекспире другой гений — Пушкин»[[209]](#endnote-203).

Критика отдавала Радлову пальму первенства и тогда, когда сравнивала две постановки «Отелло», почти одновременно показанные Москве: ленинградскую — Радлова и московскую — Охлопкова (в Реалистическом театре). Два недавних мейерхольдовца столкнулись в состязании. Но радловский спектакль уже не обнаружил воздействия мейерхольдовского монтажа, «режиссерской драматургии» и т. п. В сопоставлении двух «Отелло» мейерхольдовский фланг держал не Радлов. Напротив, он спорил с бывшим учителем, который в докладе «Мейерхольд против мейерхольдовщины», сделанном 14 марта 1936 г. в ленинградском лектории, взял обоих постановщиков «Отелло» за одну скобку. Радлов возражал против того, что Мейерхольд в этом докладе назвал «двух мейерхольдовцев — Охлопкова и Радлова. Вот не ожидал! Охлопков — довольно талантливый человек, но я особенного родства с ним не чувствую»[[210]](#endnote-204).

Мейерхольд отбивался от мейерхольдовцев, а те, мейерхольдовцами себя уже не числя, открещивались от Мейерхольда.

И критика на время забыла о мейерхольдовском прошлом Радлова. Напротив, одну из своих статей о ленинградском «Отелло» А. А. Смирнов завершал таким выводом: «Поучительная сторона этого очень горячо принимаемого публикой спектакля заключается, между прочим, в следующем: он показал, что лучший способ приближения сейчас к нам Шекспира — это восстановить его в чистом… виде, без всякой модернизации и прикрас»[[211]](#endnote-205).

Вывод был многозначителен и подтверждал теперешнюю ситуацию в отношении к классике. Если в 1920‑х гг. театры наперебой стремились классику «преодолевать», произвольно подчас «осовременивать», то теперь подлинное и современное не слыли врагами.

{84} О том же говорил и Радлов перед московской премьерой «Отелло», в ноябре 1935 г., выступая с докладом на всероссийской научно-творческой конференции по Шекспиру. Защищая право режиссера искать и ошибаться, видя необходимость в разном подходе к разным типам классики (например, в зависимости от преобладающих связей пьесы с литературой только или также с памятными событиями театра), Радлов поворачивал вопрос ребром:

«Что мне, как режиссеру, важнее? Пьеса, которую я ставлю, или мои личные интересы в данном спектакле? Тема, которую трактует автор, или мой персональный в этом спектакле успех? Как я сумею передать Шекспира, или же как я сумею демонстрировать свое режиссерское лицо?» Отсюда вытекал достаточно острый девиз: «Мы должны быть убеждены в том, что в данный момент, в данную эпоху “Гамлет” интереснее Акимова, а “Отелло” ценнее Радлова»[[212]](#endnote-206).

Девиз Радлова, как и вывод Смирнова, косвенно задевал Мейерхольда и особенно его разнодаровитых последователей. Характерный для своего времени, девиз Радлова не вдавался в суть того, есть ли у спектакля собственное содержание и существует ли право на такое собственное содержание. У Мейерхольда здесь была ясность. От тридцати трех эпизодов «Леса» Островского до вечера чеховских шуток «Тридцать три обморока» режиссерский монтаж был призван донести до зала сегодняшний смысл классической драмы, современную суть театральной трактовки. Радлов поступал иначе, и Смирнов в «Советском искусстве» писал о его ленинградском «Отелло»: «Это — только Шекспир. Полный текст, почти без купюр и без единой добавки».

Читая такое, Мейерхольд не мог не горячиться. Он-то твердо знал, что *только Шекспира* в театре не бывает: ни один, самый добросовестно-хрестоматийный спектакль не отразит зеркально пьесы, как бы того ни добивался постановщик. Особую досаду Мейерхольд мог испытывать от того, что и Гвоздев, наиболее почитаемый им критик, еще прямее Смирнова высказался на сей счет, солидаризируясь с докладом Радлова, но пробуя и смягчить обоюдоострые девизы. «С. Э. Радлов открыто заявлял на шекспировской конференции, — писал Гвоздев, — что в своих работах над Шекспиром он ставит целью показать на сцене образы Шекспира, а не образы режиссера Радлова. Это заявление знаменовало стремление преодолеть распространенное лет десять назад в некоторых, стоявших ближе к Мейерхольду, театральных кругах суждение, что пьеса драматурга является лишь *материалом для спектакля*. Это заявление Радлова направлялось против случайного и поверхностного, сугубо субъективистского и произвольного вмешательства режиссера в систему образов поэта-драматурга. Но означает ли этот призыв С. Э. Радлова отказ от самостоятельной *творческой* роли театра, истолковывающего того или иного драматурга? Разумеется, нет… Сам С. Э. Радлов работает над вторым и третьим вариантом постановки “Отелло” и, вероятно, {85} будет работать в дальнейшем над следующими, если это понадобится»[[213]](#endnote-207).

Гвоздев писал так после обоих «вариантов» «Отелло», когда устойчивый успех сопровождал ленинградскую и особенно московскую постановки. Немаловажно и другое: разговор велся в непосредственной близости к так называемой дискуссии о формализме, которая оказалась тяжким искусом для Мейерхольда.

Доклад «Мейерхольд против мейерхольдовщины»[[214]](#endnote-208) означал неосмотрительный разрыв учителя со всеми почти учениками и прежде всех с Радловым. Утверждая, что в «Отелло», поставленном Радловым и сыгранном Остужевым, «ничего нет от Шекспира», Мейерхольд прибегнул к каноническому положению теории драмы о субъекте действия (им выступает Яго) и объекте действия (им видится Отелло). В выдающейся удаче образа Отелло сравнительно с корректно сыгранным Яго (В. Э. Мейер) он усмотрел перекос постановочной концепции. То был не самый сильный довод в не самом удавшемся докладе большого мастера театра. Только в пылу полемики можно было рассматривать «Отелло» как пьесу интриги, и т. д. Всегдашняя беда разгоряченной полемики — склонность к гиперболам и малая доказательность. А Мейерхольд в этом докладе, увы, больше бранился, чем убеждал.

Разоблачение «мейерхольдовщины» у Мейерхольда свелось тут к выговору ученикам за подражательность, за пользование без смысла и вкуса находками учителя. Справедливость требует признать, что по логике действенного анализа подобный упрек в адрес Радлова был не вовсе напрасен. Однако «мейерхольдовщины» в обеих версиях «Отелло» не было. Тут позиция Мейерхольда оказалась уязвима.

Оборониться Радлов получил возможность в том же марте 1936 г. Шла так называемая дискуссия о формализме. Радлов признал, что в московском «Отелло» имеются недостатки, «которые я чувствую больше, чем кто-либо». Он даже имел право заявить в острой форме: «Сознаюсь, что мне ненавистен режиссер, который каждую секунду выглядывает из-за кулис, подсказывая: “Это мое, это моя мизансцена, это моя площадка, это я передаю, я — автор”». Слова действительно выражали режиссерскую позицию Радлова тех лет, не знавшую размолвок с драматургами, зато наносили безжалостный удар Мейерхольду. В полемике Радлов едва не преступал грань допустимого, например, когда холодно заявлял: «После статей “Правды” Мейерхольд ищет мейерхольдовщину где угодно, только не у себя. Это не совсем мужественно. И когда я мысленно вижу Мейерхольда, я говорю словами Шекспира: “Синьор, ваш возраст мне внушает больше уважения, чем оружие ваше”»[[215]](#endnote-209).

Реальная суть монотонной полемики режиссеров состояла не в доказательстве неких истин, а в том, что былые единомышленники разобщались, после чего каждый предоставлялся собственной участи, ни от чего себя не защитив. Достаточно сказать, что после ликвидации ГосТИМа к Радлову все равно пристало клеймо {86} мейерхольдовца и он очутился одним из главных, после Мейерхольда, героев проработческих статей на эту тему. В них старательно напоминали, что «после отъезда Мейерхольда из Ленинграда его продолжателем явился тогда еще молодой режиссер Радлов», а потом перечеркивали практику Радлова 1920‑х гг., так что даже его ранняя иллюстративная постановка «Отелло» в Госдраме сходила за «откровенно мистическую»[[216]](#endnote-210).

Никто при этом не сравнивал талантов Мейерхольда и Радлова: разница была очевидна.

Вообще-то жаркие споры вокруг московских постановок могли послужить лишь верным признаком успеха и ободрить Радлова в его поисках. Но давались успехи ценой колоссальных усилий. Что значили былые распри с александринскими актерами! То были детские потасовки сравнительно с упорным, порой ожесточенным противоборством влиятельных театральных сил Москвы. После встречи с Госетом Радлов писал: «Это был, вероятно, самый трудный в моей жизни спектакль». Но встреча с Малым театром далась не легче. «Трудно работать в чужом театре», — этот вопль души вырвался из груди режиссера после феноменального успеха его «Отелло».

Оба высказывания уже приводились. Их стоит повторить вместе, чтоб ощутить дорогую цену победы. Не все задуманное получалось. Кое‑что оказалось неодолимым и неосуществимым. Душевные затраты не целиком окупались достигнутым в чужих театрах.

### «Гамлет»

Тем больше дорожил режиссер созданной им студией. Ее он считал главным делом всей жизни и, чтобы сберечь, пускался и тогда, и потом на отчаянные подчас поступки. Ради нее он покинул бывший Александринский театр, который возглавил летом 1936 г. и который при нем как раз стал Театром драмы имени А. С. Пушкина. В марте 1938 г. печать известила: «Комитет по делам искусств при СНК СССР удовлетворил просьбу С. Э. Радлова об освобождении его от обязанностей художественного руководителя ленинградского Театра им. А. С. Пушкина. Тов. Радлов будет привлечен к работе театра в качестве постановщика отдельных спектаклей. Исполняющим обязанности художественного руководителя Театра им. Пушкина назначен главный режиссер театра Л. С. Вивьен»[[217]](#endnote-211).

Радлов покинул академические своды с выигрышным билетом. Таким выигрышем было помещение в «Пассаже», которое он получил для руководимой им студии.

Долго (с осени 1913 г.) располагавшийся там театр «Комедия» во главе с С. Н. Надеждиным и Е. М. Грановской был ликвидирован как частник на излете нэпа; в 1932 г. помещением завладела Госдрама и учредила там свой филиал. Но академическая {87} труппа в нем не работала. Под вывеской *филиал Госдрамы* играли свой репертуар ученики Вивьена из бывшего Театра актерского мастерства (ТАМ). Их спектакли начались 1 марта 1932 г.

Когда Госдраму возглавил Б. М. Сушкевич, вивьеновцы эту площадку потеряли. Осенью 1933 г. там открылась Малая сцена Госдрамы, где уже в самом деле играли академические актеры и пробовали себя в режиссуре. А с приходом Радлова к руководству Госдрамой эта Малая сцена опять прекратила свое существование. Помещение отпало от академической труппы и перешло в исключительное ведение Театра-студии п/р Радлова.

Это случилось весной 1936 г. Осенью начальник управления по делам искусств разъяснял в газете: «Для обеспечения творческого роста и нормальной производственной деятельности Театру под руководством Радлова предоставлено с начала нового сезона помещение бывшей Малой сцены Госдрамы. В новом стационаре театр осуществит постановку трагедии Шекспира “Гамлет”»[[218]](#endnote-212).

Можно предположить, с изрядной долей вероятности, что эта акция была едва ли не главным условием Радлова, когда он соглашался взять на себя руководство Госдрамой. Где бы ни работал Радлов, — на ленинградской академической сцене, драматической или музыкальной, с труппами Малого театра, Госета или МХАТ, — все равно, первым долгом он болел делами собственной студии. Это обстоятельство прежде всего и объясняло живучесть радловского коллектива.

1 сентября 1936 г. открылись спектакли Театра-студии в «Пассаже». Шел «Отелло». «Красная газета» воспользовалась поводом лишний раз отметить «остродефицитные в условиях Ленинграда» качества студийности: «единство творческого языка, целостность взглядов руководства и труппы, то, что принято называть наличием творческой платформы». Автор этих строк Б. Л. Бродянский не преминул доброжелательно упомянуть и о том, что занавес был поднят «в удобном и нарядном», пахнущем свежей краской театральном здании «Пассажа», отчего спектакль «точно расцвел в новых условиях», «в приподнятой атмосфере театрального праздника»[[219]](#endnote-213).

«Отелло» оставался для студии эмблемой и девизом. И сразу же началась подготовка к новому шекспировскому спектаклю.

«Гамлета» Радлов ставил в содружестве с В. В. Дмитриевым и С. С. Прокофьевым. Показанный 15 мая 1938 г., спектакль напомнил о полосе студийных исканий режиссера и его актеров. Вместе с тем он окончательно определил эту взлетную полосу. Дальше виделась зрелость. Недаром еще в 1937 г. слово *студия* исчезло с афиши радловского театра.

В главном и решающем «Гамлет» получился. Он заставил умолкнуть недругов радловской шекспирианы. О нем была даже издана книга[[220]](#endnote-214). Событие принадлежало к числу заметных.

Собственно, сначала предполагалось, что Радлов поставит «Гамлета» в московском Малом театре, сразу после «Отелло». {88} Главную роль готовила… В. Н. Пашенная, игравшая Эмилию в «Отелло». В роли Гамлета уже пробовали себя Сара Бернар, Л. Б. Яворская, армянская трагическая актриса Сирайнуш, а в начале «Списка благодеяний» Ю. К. Олеши, шедшего у В. Э. Мейерхольда, сцену с флейтой исполняла З. Н. Райх — актриса Гончарова в костюме Гамлета. Все равно, для Малого театра это было вызовом и потрясением основ. Правда, театр вроде бы шел навстречу своей актрисе. 7 февраля 1936 г. газета «Вечерняя Москва» сообщала: «В. Н. Пашенная приступила к работе над ролью Гамлета в одноименной трагедии Шекспира. Сыграть Гамлета — давнишняя мечта одной из крупнейших советских артисток. Сейчас В. Н. уже сдала эскизы на роль. В костюме, гриме она читала дирекции театра целый ряд монологов. Эскизы на роль приняты. Постановка “Гамлета” с В. Н. Пашенной включена в репертуар Малого театра на будущий сезон. Ставить “Гамлета” будут С. Э. Радлов и С. П. Алексеев»[[221]](#endnote-215). Но риск пришелся не ко времени. Эксперименты в искусстве сходили за формализм и не вызывали энтузиазма наверху. Возможно, и Радлову не улыбалась перспектива еще раз очутиться режиссером-исполнителем при творце-актере в чужом для него театре. Так или иначе, через три месяца та же газета известила, что «осенью этого года в Ленинградском театре-студии под руководством заслуженного артиста республики С. Э. Радлова начнутся репетиции “Гамлета”»[[222]](#endnote-216) — уже без запланированных дерзостей и эскапад. Главную роль получил Д. М. Дудников.

Работа над Шекспиром была для Радлова импульсом исканий. Гамлета он видел, если прибегнуть к расхожему словарю тех дней, идеальным героем, в подлинном и непредвзятом смысле этих слов. «Гамлет» должен был стать спектаклем благородной трагедии духа.

Из всех русских Гамлетов, виденных прежде, Радлову, по его словам, ближе всех был Гамлет, сыгранный П. П. Гайдебуровым в Передвижном театре. «Гамлет Гайдебурова представляется мне наиболее убедительным, наиболее впечатляющим. Два свойства: благородство и сосредоточенность — вот чем я хотел бы охарактеризовать игру Гайдебурова… В этом спектакле Гайдебуров поразил меня гармонией образа внутреннего и внешнего. Оказалось, что Гайдебуров — блестящий фехтовальщик, и это, в нем такое неожиданное и такое нужное качество для актеров решительно всех школ, течений и направлений, определило всю внешнюю осанку, всю внешнюю линию поведения Гамлета»[[223]](#endnote-217).

Других новейших Гамлетов, не исключая сыгранного М. А. Чеховым, Радлов отметал. «Ошибочный по замыслу, полумистический спектакль», — так оценивал он выдающуюся работу МХАТ‑2. Не принял он и Гамлета — А. И. Горюнова у вахтанговцев, как и спектакля Н. П. Акимова в целом: «Талантливая и остроумная, но в корне неверная и насквозь формалистическая постановка». Все это Радлов высказал перед собственной премьерой. Он набрасывал контуры Гамлета, каким тот виделся ему: {89} человек Возрождения, опередивший свою эпоху, действующий по зову совести и долга. Режиссер находил «смысл Гамлета не в его безысходном пессимизме и мечтательном одиночестве, а в его деятельной и активной жизни среди врагов и друзей». Что же касалось гамлетовских колебаний, — они шли от «безмерной тяжести задачи, которая легла на его плечи, и настойчивого голоса недремлющей его совести»[[224]](#endnote-218). Можно, при желании, извлечь из этой статьи и еще более решительные, почти парадоксальные оценки Гамлета — ну, скажем, вроде таких: «А на самом деле Гамлет скорее борец, чем жалкий пессимист», «недаром он так популярен среди своего народа» и т. п. Друг народа, борец, изнемогающий от комплекса полноценности, — все это диковинно звучало в декларациях режиссера.

Не было ли здесь всегдашнего радловского вызова традиции, его привычной задачи на преодоление? Едва ли. Во всяком случае, подобный вызов делали и такую задачу ставили по-своему уже и МХАТ‑2 с М. А. Чеховым, и Н. П. Акимов с вахтанговцами. Радлов выставлял напоказ те черты Гамлета, какие считал созвучными зрителям. Разумеется, он допускал перебор, стараясь сделать свой спектакль, как сказал бы Салтыков-Щедрин, «ни для кого не подозрительным», дать трагедии приглядный «товарный вид», удобную потребительскую упаковку. К счастью для искусства, режиссерские декларации лишь отчасти отражают реальность сценических воплощений. Иногда замыслы замыслами и остаются. Иногда примирительные девизы призваны заслонить, предохранить, оберечь искомый существенный результат от косых взглядов лиц, «на заставах команду имеющих».

Если судить по декларациям, о таком примерно Гамлете размышлял Мейерхольд еще в 1925 г. — в пику МХАТ‑2. «Мы хотим приблизить Гамлета к современности… — заявлял он. — Основная мысль пьесы — это Гамлет-действователь, Гамлет-борец»[[225]](#endnote-219). Приблизительно о том же еще раньше думал Е. Б. Вахтангов, как рассказывал его ученик Б. Е. Захава[[226]](#endnote-220). Некоторые сходные мысли можно найти и в режиссерских набросках В. И. Немировича-Данченко, относящихся к концу его жизни[[227]](#endnote-221). Ему, высветлившему молитвенной надеждой финал «Трех сестер» 1940 г., не могли быть чужды и в «Гамлете» поиски мужественной простоты, душевного оптимизма.

Главный парадокс состоял в том, что Радлову суждено было на свой лад осуществить то самое, о чем его великие современники втуне подумывали. Здесь не к чему сопоставлять цитаты, — дело не в них. Важно, что идеи носились в воздухе. Радлов высказал их с грубоватой прямолинейностью в угоду дню. Но Шекспир выше прямолинейности. Он заведомо не укладывается в ограничительные формулировки.

В чем надо отдать Радлову должное, — он первый это понимал. Ставил он не совсем то, а иногда и совсем не то, что обещал. На репетициях режиссер, в противоположность газетным уверениям, то и дело предостерегал актеров от однозначных {90} подходов. В практической работе над спектаклем его позиция была по-настоящему творческой. Например, докладывая труппе концепцию будущего спектакля, он говорил: «У Гамлета столько свойств, что их можно перечислять без конца… Когда мы прямо и непосредственно перейдем к работе, мы увидим, какие для нас будут главными и руководящими. Повторяю, их, конечно, бесчисленное количество, как ни в одном другом образе Шекспира… И если актер, играющий Гамлета, найдет ту степень простоты и ту степень предельной искренности, которая требуется для внутренней сосредоточенности, при которой зритель не будет чувствовать, не будет разделять, кто думает — он, зритель, или Гамлет, — тогда он добьется победы. Если я приведу себя в состояние, что я на сцене буду думать вслух, то я, безусловно, разрешу этот вопрос полностью. Зрительный зал будет думать вслед за вами, и роль Гамлета будет прекрасно сыграна»[[228]](#endnote-222).

Такой подход не мог скрыть, что Радлов оставался художником в данности своей работы. Он всегда был художником мысли, но здесь мыслил особенно широко и свободно, как ни упрощенно звучали иные его прокламации в общедоступной печати.

Углубленная работа над образами продолжалась и после премьеры, иногда по почину самих актеров, прежде всех — Дудникова. Т. И. Певцова, игравшая Офелию, рассказывала в письме к автору этих строк (от 13 августа 1988 г.): «Дмитрий Михайлович непрерывно продолжал работать над ролью, и в своих поисках он часто менял мизансцены, внутренние состояния образа… Вот пример из моей почти “ссоры” с Дудниковым из-за того же самого. Когда он спрашивал: “Где ваш отец?” (отец за занавеской), я (Офелия) отвечала сразу: “Дома, милорд”, — а Гамлет, уже знавший, что Полоний подслушивает, отбегал и с гневом на меня обрушивался. На одном из первых спектаклей я, почувствовав, что не может Офелия так легко лгать ему, сделала большую паузу, отвернулась и тогда сказала: “Дома, милорд”. Мне казалось, что я, наконец, правильно поняла состояние Офелии. На следующий день Дмитрий Михайлович подошел ко мне и сказал: “Вы ведь так сыграли это место, что выбили меня из состояния. Мне нечего играть, если Офелии трудно солгать. Гамлет — центральная роль, и вы обязаны так играть, как нужно мне”. Вечером на спектакле в этом месте он крепко взял обеими руками мою голову, чтоб я не могла отвернуться, и задал мне вопрос. Паузу я все-таки сделала, ответила, глядя на него, он отбросил меня, и я тогда отвернулась. В общем, и волки были сыты, и овцы целы!.. Домой после спектакля я шла и думала: если я, актриса Певцова, знаю, что актер Дудников в данной сцене что-то меняет, я имею право возмутиться и протестовать. Но если я, Офелия, пришла на свидание к Гамлету, разве я знаю, как он будет себя вести? Надо только верить, и тогда найдется правильная реакция. И я очень полюбила Дмитрия Михайловича как партнера и знала, что с ним надо быть всегда в творческом состоянии, тогда все будет правильно».

{91} Такого творческого состояния требовал с самого начала и Радлов. В другом письме (без даты, почтовый штемпель на конверте — 25 июля 1988 г.) Т. И. Певцова признавалась, что дни репетиций «Гамлета» — были «очень счастливые дни. Я вспоминаю работу с Сергеем Эрнестовичем над ролью Офелии. Он ведь пригласил меня в свой театр именно на эту роль. Помню, что он сказал: “У меня в театре очень сильные актрисы, но на их палитрах нет нужных красок для Офелии”. Работать над ролью Офелии мне было трудно, так как я не могла согласиться с Сергеем Эрнестовичем в его трактовке. Он считал, что Офелия — светская барышня своего круга. Когда я говорила, что такая девушка не могла бы сойти с ума от страданий, он говорил: “Когда у человека горе, разные люди по-иному его переживают. Одни забиваются в угол и никого не хотят видеть, другие, наоборот, рвутся к людям, чтоб поделиться своим горем, а есть люди, искренно горюющие, но они заказывают красивое платье на похороны. Офелия принадлежит к этим последним. Она надевает на руки длинные белые перчатки до локтя”. Может быть, поэтому вся первая часть роли у меня была неудачной. Только в сцене безумия у нас с Сергеем Эрнестовичем наступило полное совпадение, творческий контакт, и работа шла очень радостно. Все, что подкидывал мне на репетициях Радлов, безоговорочно мной воспринималось, а все, что делала я, моментально принималось и одобрялось Радловым. Правда, после первых спектаклей Сергей Эрнестович сказал, что, хотя ему очень нравится моя сцена безумия, есть мнение, что она играется слишком акварельно и не хватает трагического всплеска. “Подумайте, а завтра на спектакле я посмотрю”, — настолько он мне доверял. И я представила себе, когда из подушек на полу я делала могилу убитого Гамлетом отца, что там я вдруг увидела шпагу, которой Гамлет поразил Полония. С диким криком я вскакивала, после паузы, успокоившись, говорила: “И над всеми христианскими душами я молю Бога. Бог с вами!” И уходила. Сергей Эрнестович посмотрел, одобрил, и так сцена закрепилась… Спасибо Сергею Эрнестовичу за то, что, благодаря ему, я встретилась с шекспировским образом…»

Так глазами соучастницы виделся режиссер, рисовалась его позиция — направляющая в главном, но оставляющая воздух для свободного дыхания актера. Многое давая исполнителю, Радлов охотно черпал из его встречной инициативы. Как уже говорилось, больше всего это относилось к Дудникову.

Спектакль оказался новым крупным достижением не просто по сумме очков, а по весомости целого. На фоне гобеленовых декораций с архитектурными намеками, под эмоциональные вспышки музыки развертывалось зрелище высокого духовного полета.

Первый же отклик на премьеру — статья профессора-шекспироведа А. А. Смирнова приветствовала не прямые ответы спектакля, а сложные подступы к ним, всю сцепку нравственных проблем {92} и аналитических ходов. «Серьезно и вдумчиво прочтен и раскрыт текст гениальной трагедии С. Радловым и актерами возглавляемого им театра. Перед зрителем отчетливо встает основная тема трагедии: борьба Гамлета, истинного гуманиста, свободного от всяких сословных ограничений и предрассудков, с окружающим его миром подлости, хищничества и лицемерия», — соглашался критик. «Но дело не только в том, чтобы правильно понять эту мысль и положить ее в основу спектакля. Необходимо было раскрыть всю систему шекспировских образов, их живую и многообразную конкретность. И эту работу театр проделал с большим успехом».

Игру Дудникова — Гамлета А. А. Смирнов назвал замечательной. «Это — мыслитель, горящий одной охватившей его мыслью. Но он не абстрактный “философ”, а человек из плоти и крови, безмерно страдающий от оскорбленной любви своей к Офелии и в то же время способный отвлечься от своей скорби, чтобы насладиться монологом заезжего актера, беззлобно пошутить… Гамлет в исполнении Дудникова одновременно трогателен и величаво значителен каким-то соединением мягкости, теплоты и нравственной суровости»[[229]](#endnote-223). О суровости было замечено справедливо. Видевшие этот спектакль согласятся, что герой Дудникова был мрачноват и вслушивался в себя, но вместе с тем умел сделать зал соучастником своих трудных раздумий, заострял моменты выбора, рассматривал и обдумывал ситуацию с разных сторон — на глазах зала и с ним заодно. Мужества мстителя ему было не занимать, — но мужества требовалось не меньше и для того, чтобы сдержать занесенную руку, остановиться, поразмыслить…

А. А. Смирнов давал меткие определения персонажам спектакля. Призрак Гамлета-отца Г. И. Еремеев изображал не выходцем с того света, а как «частицу здешнего мира, память о содеянном зле, которое взывает о возмездии». Гертруда «и хотела бы правды, но она прочно окутана паутиной лжи. Такова мать Гамлета (в прекрасном исполнении артистки В. Сошальской), к которой в припадке нежности он прижимается, как ребенок». Когда легкомысленный щеголь Лаэрт — Б. А. Смирнов кидался в могилу к Офелии, трудно было определить, где кончалось привычное позерство и заявляло о себе истинное чувство. Этот герой представал «в его верхоглядстве и беспечности. Артист Б. Смирнов умело рисует образ Лаэрта, блестящего, но внутренне пустого придворного». Сила Офелии — Т. И. Певцовой была в ее слабости. Как писал А. А. Смирнов, «у этой милой, но беспомощной девушки нет сил бороться за свою любовь. Она приучена к светским приличиям, верит своему глуповатому отцу и даже вертопраху-брату. И когда ее постигает беда, она сразу подламывается. Офелия добра, полна душевной чистоты, и мы понимаем, почему Гамлет любил ее, “как сорок тысяч братьев”, и готовы простить ей все ее заблуждения. Но мы понимаем также и причины, заставившие Гамлета вырвать эту любовь из своего {93} сердца». Рецензию заключал вывод о том, что «спектакль можно смело признать крупной победой не только коллектива театра, но и всего советского искусства».

Другой рецензент, И. Л. Альтман отметил неровность актерских воплощений и выделил опять-таки Дудникова: «Советская сцена получила еще одного замечательного исполнителя роли Гамлета в лице талантливого и умного актера Дудникова». И повторял: «Главное — есть замечательный исполнитель роли Гамлета. Есть правильная концепция “Гамлета”, есть режиссерская цельность спектакля»[[230]](#endnote-224). Радлов имел повод поморщиться, увидев себя на втором месте, а на первом — своего актера. Вдобавок, иные похвалы Альтмана звучали не менее официально, чем соответствующие заверения режиссера перед премьерой. «Зритель получил оптимистический, монументальный спектакль», — писал, например, критик. По счету искусства похвала оказывалась мнимой, она мало что говорила о художественном качестве. Зато в ней было свидетельство о благонадежности. С этим приходилось мириться не одному Радлову. Похоже было, что он на это сознательно шел.

Радлову как бы предлагали раскланиваться за то, что его Гамлета считали «героически борющимся за свои жизненные принципы. “Дания — тюрьма”, и Гамлет окружен тюремщиками». Так писал С. Л. Цимбал, но жизнерадостно утверждал: «Гамлет не один! Все живые силы века — за Гамлета!»[[231]](#endnote-225) Критичнее писал о том же Б. Л. Бродянский: «Через борьбу двух лагерей, — одного, объединяемого королем, другого, идущего под знаменем Гамлета, — режиссер стремится показать великий конфликт мировоззрений, раздиравший человечество в дни Шекспира. Интересный замысел, грешащий, впрочем, излишне прямолинейным разрешением проблемы: подчеркнутая интрига способна оттеснить порой все остальное. Но то, что Гамлет — в спектакле радловцев — борется не с ветряными мельницами собственного больного духа, а с вполне конкретными силами феодального мира, — точно и хорошо»[[232]](#endnote-226).

Стоило ли браться за такое великое произведение, как «Гамлет», чтобы предварять его сомнительными сближениями с современностью (лестными для нее!), а потом выслушивать — в тон собственным предуведомлениям — довольно-таки казенные суждения и натянутые комплименты?.. В рецензиях и речи не было, например, о внутреннем конфликте в душе героя. «Два лагеря», «под знаменем», «конфликт мировоззрений», — это все впору было сказать о пьесах, допустим, Афиногенова. Но Шекспир… Справедливость требует признать, что если Радлов и был в том повинен, то разве что наполовину: он сам предложил этот тон и теперь пожинал плоды.

В том же тоне хвалил спектакль мхатовский режиссер Н. М. Горчаков. О Гамлете — Дудникове говорилось: «Он великолепно умеет разобраться в окружающей его обстановке. Это благородный представитель эпохи Возрождения, подлинный гуманист. {94} Поэтому он близок и понятен нам». Хвалить шекспировского героя за то, что он разбирается в обстановке, было, конечно, современно. Отзыв походил на служебную характеристику… Впрочем, характеристика о полном служебном соответствии давалась не всем. Не все исполнители одинаково устраивали Горчакова. «Среди остальных исполнителей, — продолжал он, — следует выделить молодую артистку Певцову, дающую свежий и живописный образ Офелии. Менее удачно показаны король, королева, Лаэрт, Горацио. Отлично сделана сцена прихода актеров в замок. “Первый актер” (исполнитель Г. Гуревич) произносит свой монолог настолько искренно, правдиво, взволнованно, что сразу объясняет зрителю симпатии Гамлета к простым людям из народа». Похвалы снискал и сам постановщик: он «раскрыл перед зрителем всю глубину поэтического текста трагедии». На *всю* глубину не зарился, пожалуй, и Радлов, но казенные похвалы не знают полутонов. Особенно финальные эпизоды пришлись по душе режиссеру-рецензенту. «Здесь простота и четкость мизансцен сочетается с громадным напряжением действия»[[233]](#endnote-227). В этом пункте сходились все, писавшие о радловском спектакле.

Сохранились и неофициальные, не на показ сделанные оценки современников.

Н. М. Горчаков не единственный из мхатовцев побывал на «Гамлете» у Радлова. В начале июня спектакль посетил В. И. Качалов, давний мхатовский Гамлет, готовивший главную роль в незавершенном радловском «Борисе Годунове». С Качаловым приехали О. Л. Книппер-Чехова и В. С. Соколова. Это совпало с их пребыванием на юбилейных гастролях МХАТ в Ленинграде: прославленному театру исполнялось сорок лет. 4 июня 1938 г. О. Л. Книппер-Чехова писала своей приятельнице-москвичке Е. Н. Коншиной: «Были у Радлова на “Гамлете”, с 7.30 до 12.30 — Вы чувствуете? Неплохо. Гамлет, по-видимому, очень переживает свой образ, но не доносит его до зрительного зала, бубнит сам для себя, но не плох. Идут сцены, которые вообще никогда не идут. Полоний плох, привидение говорит бытово и с сентиментам. Очень приятный Лаэрт. Офелия красива, приятна в сцене сумасшествия, но не очень девушка. Очень хороши могильщики»[[234]](#endnote-228). Полония играл С. И. Федоров, комикуя, Лаэрта — Б. А. Смирнов, первого могильщика — К. М. Злобин. После спектакля московские гости прошли за кулисы и беседовали с участниками.

Комментаторы этого письма ошибочно указали, что Офелию в тот вечер играла Т. И. Певцова. Она после первых двух-трех представлений угодила в больницу из-за несчастного случая. В ответ на заданный ей вопрос она писала автору 7 сентября 1988 г., что роль передали Н. В. Владимировой. «В больнице меня называли “обожженная Офелия”, а С. Э. Радлов, навестивший меня, горестно заметил: “Мавр, мавр”, — я вся была покрыта тонином с ляписом… К моему большому сожалению, на {95} встрече с мхатовцами я не присутствовала. Так что “не очень девушка” — Наташа, а не я».

Внутренние, тектонические сдвиги в спектакле происходили все время после премьеры. Продолжал искать своего Гамлета Дудников, и с этим были связаны главные колебания породы. Его непрестанные пробы на сцене, по ходу шедшего спектакля, бывало, озадачивали и даже сердили партнеров, тревожили режиссера. Радлов предпринял экстренные меры. За три недели, в рекордно короткий срок для роли такого масштаба, он подготовил нового Гамлета — Б. А. Смирнова, прежнего «вертопраха» Лаэрта. После того как Дудников сыграл шестьдесят представлений, на сцену вышел Смирнов. Его Гамлет был более обаятельным и открытым, подкупающе современным. Правда, чуть простоватее стал Гамлет, менее сосредоточенным и углубленным, зато одарял зал белозубой улыбкой и не своевольничал в роли.

Тогдашний художник радловских спектаклей А. М. Минчковский впоследствии обрисовал ситуацию в целом, не называя имени Смирнова. «На роль Гамлета, как бы в очередь с Дудниковым, был введен другой даровитый актер. Постановщик хотел доказать, что успех спектакля заключался вовсе не в участии выдающегося артиста, а в режиссерском решении. Первый выход на публику нового исполнителя был обставлен надлежащим образом. Летели на сцену цветы, слышались чьи-то выкрики: “Браво!” Был и очередной кубок венецианского стекла.

Но — увы! — хоть и играл нового Гамлета в самом деле отличный актер, исполнивший немало ролей ярко и умело, датский принц ему не удался. Ничего даже сравнимого с игрой Дудникова не получилось. Сложный, мучающийся, восстающий против низости королевских интриг, бесстрашный поборник чести, Гамлет в новом исполнении оказался лишь пылким тенором, защищавшим поруганное имя отца.

Покупавшие билеты на спектакль настойчиво выспрашивали у кассира, кто будет в такой-то день играть Гамлета. Если становилось известным, что им будет Дудников, — а играл он все реже и реже, — то уже от Садовой жаждущие попасть в театр обращались с извечным вопросом: “Нет ли лишнего билета?”

Радлов утверждал, что новый исполнитель — совсем иной Гамлет. Он‑де более близок идущей в театр молодежи и понятен ей. Но снижение интереса к спектаклю стало явным»[[235]](#endnote-229).

Беллетризованный рассказ выдерживает документальную проверку. Выступая на стороне режиссера, критик Е. М. Мин писал о светлых озарениях в игре Смирнова, когда «падает маска с лица Гамлета, и мы видим упоительную красоту и человеческое благородство датского принца. Это всего лишь проблески… Смирнов улавливает эти проблески всюду, где они рассыпаны у Шекспира…»[[236]](#endnote-230) Оценка не отличалась объективностью, желаемое выдавалось за сущее. Но теперь и Радлов мог заявить, исходя из высветленного спектакля: «Гамлет — это мужественный человек, выступивший против грязного, гнусного и лицемерного мира вокруг {96} себя, борющийся с сомнениями и колебаниями в собственной душе». Так писал он к 375‑летию Шекспира[[237]](#endnote-231). То есть Гамлет не колебался, а боролся с колебаниями. Внутренний конфликт выводился вовне…

Сыграв в очередь со Смирновым еще около десятка спектаклей, Дудников расстался с Гамлетом и распрощался с взрастившим его театром.

С выдвижением Смирнова роль Лаэрта получил новобранец труппы Н. Н. Крюков, пришедший из студии Большого драматического театра. Где-то в перспективе и ему предстояло шагнуть от Лаэрта к Гамлету, сменив Смирнова…

Годы спустя мхатовский актер Б. А. Смирнов, оглядываясь, признавался: «Я считаю себя театральным счастливцем. В “Молодом театре”, созданном С. Э. Радловым в 1929 (1928. — *Д. З*.) году из выпускников Института сценических искусств и быстро заслужившем у ленинградцев репутацию “шекспировской лаборатории”, мне довелось встретиться с образами Ромео и Отелло, Лаэрта и Гамлета. Конечно, мы, молодые актеры, не все знали о трагедии Гамлета… Однако, чего в нас было с избытком — это азарта юности. Постижение человеческого духа дополняли, а порой заменяли наша одержимость и желание “играть здорово”. Ставить пьесы Шекспира с молодыми актерами значило идти на риск, но нас воспитывали в школе высоких страстей, правды и глубины, познания человека в самые счастливые и трагические минуты его жизни — в школе Шекспира»[[238]](#endnote-232).

Признания Смирнова не расходятся с тем, как рассматривал потом конкретную ситуацию с «Гамлетом» его «сменщик» в этой роли — Крюков. По его словам, «Б. А. Смирнов существовал в театре как самый благополучный и счастливый артист. Он играл буквально все. Он играл всех шекспировских героев (Отелло, Ромео и Гамлета). Он играл много характерных ролей (умение играть характерные роли Радлов развивал во всех актерах — это был его педагогический метод воспитания актера)… Но в “Гамлете” мы, актеры, отдаем пальму первенства Дудникову и как первому исполнителю и как наиболее точно воплотившему замысел режиссера. В театре давно существовало такое определение, как бы по эталонному исполнению: Смирнов — Ромео, Еремеев — Отелло и, конечно, Дудников — Гамлет. Дудников пришел к Гамлету в той степени актерского мастерства, той сценической свободы, когда все, что он делал на сцене, казалось, рождалось вот сейчас, на глазах у зрителя. Никаких заготовок, никаких белых ниток, никакого лишнего напряжения, никакой монотонности. Настолько свободно он владел ролью, а роль для этого давала богатейший материал, что каждый спектакль приносил новые ощущения, новые краски, новые мысли. Внутри заданного режиссером рисунка он импровизировал, и, уже будучи участником спектакля и его партнером, я не переставал удивляться и наслаждаться таким неуемным запасом материала роли, и такой неисчерпаемостью ее, и Дудниковым, который {97} в каждом спектакле, оставаясь тем же, добавлял и приносил новое — никогда не кончающееся. В этом — Шекспир! Шекспир и Радлов! Дудников был артист ищущий, внутренне неспокойный, всегда неудовлетворенный сделанным. В нем постоянно происходила мучительная внутренняя работа. Ему, по-видимому, нелегко жилось, он был актер-мыслитель. Каждый спектакль был для него проверкой, утверждением или отрицанием новых предчувствий, новых открытий, о которых знал только он… Именно потому, что он в каждом спектакле был нов и неожидан, не всегда легко было быть его партнером, — вынужденным приспосабливаться и соответствовать тому новому, что он приносил сегодня в спектакль».

Так воспринимали Дудникова в труппе. О том же, по сути дела, рассказывала в своих упомянутых письмах Т. И. Певцова. Но в этом она усматривала и один из источников невзгод актера. Вспоминая импровизационную игру Дудникова на разных представлениях «Гамлета», которую она не сразу, но приняла и подхватила, она добавляла (в письме от 13 августа 1988 г.): «Но другие актеры, по-видимому, были другого мнения и высказывали свое неудовольствие Радлову, чем только подливали масла в огонь… Вскоре был срочно введен Бор. Смирнов (игравший в первом составе Лаэрта, а Лаэрта стал играть Крюков и позже — Ив. Переверзев). Дудникову давали играть только спектакли проходные, в Домах культуры, а все “почетные” спектакли играл (оч. плохо!) Смирнов. Ушел Дм. Мих. (вместе с женой Ал. Мануховой), по-моему, в начале 1939 года… Я ушла из театра позже Дудникова, осенью 1940 года».

Но и покинув радловский театр, Дудников не в силах был расстаться с Гамлетом. Спустя четверть века он писал: «Думаю, в жизни каждого актера всегда есть одна-две такие работы, которые освещают весь творческий путь. Для меня одной из таких работ был Гамлет, сыгранный мною в 1938 году… Но Гамлет для меня не прошлое, а всегда настоящее, открывающее все новые и новые творческие перспективы. Правда, не в сценическом образе воплощаются теперь мои раздумья, чувства и мечтания, а в живом, звучащем слове. Гамлета я читаю на эстраде, начиная с 1939 года…»[[239]](#endnote-233)

Год «Гамлета» стал для радловского театра, таким образом, годом высокого взлета, но нес и потери, ощутимые для коллектива. Как видно из приведенных свидетельств, заветы студийности, дух коллективизма понемногу таяли и испарялись. Театр-студия становился просто одним из театров, со всеми сопутствующими его конституции осложнениями внутренней жизни.

Собственно, так и должно было произойти. По всем законам развития студия выросла из коротких штанишек. Осенью 1938 г., через полгода после премьеры «Гамлета», ей исполнилось десять лет.

{98} Радлов смотрел на театр глазами гуманиста современности, для него тут жило достояние всечеловеческой культуры. Но как бы ни порывался он к «чистой стихии» своего искусства, жизнь постоянно вносила поправки, спрямляя студийные поиски и выверяя задачи. В 1929 г., когда вышла книга Радлова «Десять лет в театре», самый справедливый критик той театральной эпохи П. А. Марков писал, что «Радлов живет театром» и в его книге «звучит голос театра». Вопросов насчет того, человек ли Отелло и режиссер ли Радлов (их позже задаст Ю. Юзовский), покамест не возникало.

Потом, после войны, кое-что из находок Радлова сойдет за хрестоматийность, закономерно покажется устарелым. Новую эпоху советской шекспирианы обозначат А. В. Эфрос в «Ромео и Джульетте», Ю. П. Любимов в «Гамлете»: то были великие современные спектакли своей поры. Но и та пора уже в прошлом. Только Роберт Стуруа по-прежнему проявляет революционный интерес к Шекспиру, извлекая сегодняшние и завтрашние ресурсы театральной современности, с бездной откровенных аллюзий, где трагическое *наше* уходит в гротеск и, облитое кровью, возвращается в трагедию, так что сразу и не ухватишь, где кончилось одно и началось другое. Радловский перемежающийся монтаж в спектаклях Стуруа стал одновременным, взаимопроникающим, симультанным действом народного театра. Однако истоки просматриваются.

Стоит находкам искусства отложиться в сознании зала — и вчерашнее небывалое, тиражированное последователями, сегодня выглядит хрестоматийным. Радлов хрестоматиен относительно последующего движения театра. Но он зачинатель и пролагатель путей для своего времени. Сыграть Шекспира в спектре его нравственных идей, жанровых перебивок, событийных нагромождений, в рваной череде горьких страстей и сальных, почти срамных клоунад — на это для начала надо было иметь изрядный запас мужества.

В службе времени — свое достоинство и свое величие каждого крупного мастера. Радлов служил времени, выражая не столько наше время в Шекспире, сколько приближая Шекспира к культурному кругозору зала, поднимая к Шекспиру зал. Радловский интеллектуальный театр, режиссерский рационалистический анализ и не лишенный той же рационалистичности жанровый синтез, с игрой ироничного ума, с тонким вкусом стилиста, с нескрываемой, но и ненавязчивой верой в добро и здравый смысл, — все это отчасти противостояло будущему антихрестоматийному театру, выражающему себя посредством Шекспира, но кое в чем и близило его приход.

С приверженностью к Шекспиру можно было сравнить лишь другую такую же сильную страсть Радлова — преданность своему студийному театру. Ради него Радлов уходил с высоких постов, какие ему поручали в 1930‑х гг. (художественный руководитель ленинградских актеатров — оперно-балетного, а потом драматического), {99} отклонял приглашения в крупные театры Москвы. Идея своего театра владела им неотступно: тут была стартовая площадка экспериментов и банк находок, тут воспитывались актеры-единомышленники, складывался облик и почерк содружества. В годы войны привязанность к детищу обернулась скверным парадоксом и послужила причиной краха, повлекла расплату дорогой ценой.

От того, что принято называть хрестоматийным подходом, Радлова вынудила отшатнуться шекспириана самой жизни: ленинградская блокада, эвакуация, неметчина, неволя Гулага. Потом, в Латвии, протянувшей режиссеру руку спасительного участия, стали намечаться уже кое-какие качества новой театральности: сквозь Шекспира, да и не только Шекспира, все больше просвечивало страшное время, пробивались отзвуки пережитого. Но уже некогда было развернуть программу обновления. Путь склонялся в сторону захода солнца.

Не думал Радлов, когда начинал погружаться в Шекспира что беды и муки шекспировских героев могут хоть как-то соприкоснуться с его собственной участью. Он не знал, что по строгому счету искусства им полагалось совпасть. И они совпали, осветив путь художника лучом суровых сравнений.

Шекспириана радловской судьбы вошла без остатка в многострастную судьбу страны и народа, а в чем-то важном эту судьбу отразила.

## **{****103}** Н. Таршис, Б. Констриктор Историческая тема у обэриутов

«Я понял вдруг, что много лет

истории ловлю скелет».

*Игорь Бахтерев*[[240]](#endnote-234)

Это поэтическое признание поэта-обэриута, единственного из оставшихся в живых, относится к 1938 г. В ту пору история уже стучала в двери нефигурально: непечатание, голод и аресты стали уделом обэриутов вскоре после того, как группа (Д. Хармс, А. Введенский, К. Вагинов, Н. Заболоцкий, И. Бахтерев, Б. Левин)[[241]](#endnote-235) заявила о себе[[242]](#endnote-236).

Поздний выплеск российского художественного авангарда — ОБЭРИУ — настаивал на реальности своего искусства. Парадокса тут не было — сегодня это видно особенно резко: место фантазии заняли реалии взломанной исторической действительности, увиденные в их гротесковой непридуманной сущности.

Даниил Хармс говаривал, что стихотворение должно быть реальным настолько, чтоб его можно было бросить в окно — и стекло бы разбилось[[243]](#endnote-237). Эта, можно сказать, героическая акция и совершается в произведениях обэриутов. Стекло разбивается, поэт и реальность входят в ранящий контакт, где нет места привычным ракурсам, традиционному восприятию.

Залихватская веселость обращения с языком, с читателем — смеховая маска, сегодня уже не скрывающая нешуточную энергию бескомпромиссных летописцев исторической ломки.

… Ха‑ха‑ха  
Да хе‑хе‑хе,  
Хи‑хи‑хи  
Да бух‑бух!

Бу‑бу‑бу  
Да бе‑бе‑ба,  
Динь-динь-динь  
Да трюх-трюх!..  
 (*Д. Хармс*. «Веселый старичок». 1940)

Это судорога смеха, как бы факсимильное свидетельство дегуманизации жизни, так же точно, как ставшее уже хрестоматийным {104} детское стихотворение 1937 г. «Из дома вышел человек» свидетельствует о зловещих силах внешнего мира, словно у Данте — «темный лес» поглотил путника.

У А. Галича в цикле «Литераторские мостки» существует песня, включающая эти стихи, речь идет как бы о самом Хармсе, о его судьбе. В стихах Хармса атмосфера эпохи накладывается на философскую притчу, изложенную прозрачным «детским» языком баллады. Человек, начиная свой «дальний путь», предполагает, история — располагает:

… Он шел все прямо и вперед  
И все вперед глядел.  
 Не спал, не пил,  
 Не пил, не спал,  
 Не спал, не пил, не ел.  
И вот однажды на заре  
Вошел он в темный лес.  
 И с той поры,  
 И с той поры,  
И с той поры исчез…

«Елизавета Бам» Хармса (1927), «Елка у Ивановых» (1938) и «Кругом возможно Бог» Введенского (1931) — драматические произведения с темой неправедного суда, томления в ожидании казни. Финал «Елки у Ивановых» — стремительная череда смертей всех персонажей, начиная с няньки-убийцы[[244]](#endnote-238). Особой жутью веет от смерти Пети Перова, «годовалого мальчика», младенца и мудреца в одном лице.

Черный юмор текста оставляет необходимое поле для ассоциаций с исторической атмосферой эскалации арестов. Густой эротический слой, кстати сказать, характерный для искусства 20‑х гг., — знак предельной сущностности происходящего. Речь идет о конечных характеристиках существования. Реплики «годовалого мальчика» Пети Перова изумительно тонко рисуют при этом гипотетическую глубину, вплоть до ясновидения, человеческого сознания.

Другими словами, драматургия обэриутов не составляет исключения и связана, как бывает в искусстве, с современной ей исторической ситуацией; теперь эта связь особенно обнажилась, и тем важнее не упустить смыслов, не исчерпывающихся конкретным историко-политическим моментом. Становится очевидной связь самой поэтики обэриутов с острым переживанием исторического слома, обнажившего «истории скелет». Не столько факт, сколько качество подобной связи должно быть предметом исследования.

Лишь на первый взгляд обэриуты демонстрируют абсурд сдвинутой с оси действительности, жонглируя, как фокусники, обломками смыслов и понятий. Думается, восприятие творчества Д. Хармса и А. Введенского в рамках карнавального праздника неадекватно и неправы приглашающие читателей[[245]](#endnote-239) и зрителей[[246]](#endnote-240) принять участие в этом «празднике». Конечно, «Еж» и «Чиж», в которых в основном печатались Хармс и Введенский, были детскими {105} юмористическими журналами. Но, может быть, такое обстоятельство только еще более подчеркивает экзистенциальное существо их работы в культуре (см. об этом и упомянутую выше публикацию воспоминаний философа Я. С. Друскина). «Метод вскрытия и уловления метафизики, таящейся в недрах языка» — так определял эту работу близкий к обэриутам поэт и прозаик Андрей Николев[[247]](#endnote-241). Сведенные до лапидарности детского анекдота или считалки, произведения обэриутов проникнуты аурой, далекой от уюта детской. Они словно произносятся где-то на юру против ветра, без надежды на отклик.

Где-то на юру — это Ленинград обэриутов, с историческим вихрем, сметшим все его параметры.

«Теперь нет Петербурга. Есть Ленинград; но Ленинград нас не касается — автор по профессии гробовщик, а не колыбельных дел мастер», — говорит Константин Вагинов в «Козлиной песни»; но именно в качестве «гробовщика», заклинателя отошедшего прошлого, чудящегося в настоящем, — глубокое знает о «колыбели революции», чего она сама о себе не подозревает[[248]](#endnote-242).

«Козлиная песнь» — роман, название которого — перевод слова «трагедия». Цитированные слова взяты из «Предисловия, произнесенного появившимся автором»[[249]](#endnote-243). Оно следует за «Предисловием, произнесенным появляющимся автором». В тексте возникают «интермедии»; в финале автор «выходит со своими героями на сцену и раскланивается», целуется с актерами, причем «актеры и актрисы выпрямляются и тут же на сцене стирают грим», затем он с ними едет в дешевый кабачок и даже обсуждает план новой пьесы.

Налицо театрализация эпоса о падении Петербурга. Герои существуют под впечатлением шпенглеровского «Заката Европы», опубликованного на русском в 1923 г., словно сами ловят себя за фалды, смотрятся в зеркало европейского упадка. Нити, приводящие к этим судорожным движениям, — в руке кукловода, автора. Именно потому «карнавальность» и «мениппейность» «Козлиной песни» (Вагинов и молодой Бахтин были хорошо знакомы) относительны[[250]](#endnote-244). Ведь сами обэриуты самостоятельно — авангардистски — осмысляли исторический процесс.

Историками давно отмечен факт почти одновременного появления таких новаторских трудов, как первый том «Заката Европы» Освальда Шпенглера (1918) и «Осени Средневековья» Йохана Хейзинги (1919). Пора уже и филологам обратить внимание на подобную близость трех сочинений троих обэриутов, авангардистски трактующих историческую тему. С уже упомянутой «Козлиной песнью» К. Вагинова (1927 – 1928) корреспондируют «Минин и Пожарский» Александра Введенского (1926) и «Комедия города Петербурга» Д. Хармса (1926 – 1927). В этих произведениях, написанных десять лет спустя после исторического катаклизма, авторы пытаются обозреть пространство и время, понять, куда завела людей Клио на этот раз.

{106} Время и место оказываются пространными, как космос: при заселенности указанных произведений персонажами, их реплики звучат все с тем же эффектом сказанного в пустыне. И проблематика диалогов, так очевидно сводимая сегодня к историческим данностям времени написания, столь же очевидно имеет выход в космос экзистенциальных вопросов человеческого существования вообще, отношений человека и исторического времени.

Итак, неуловимый скелет истории отыскивают обэриуты прежде всего в родном Петербурге 20‑х гг. Когда-то Евдокия Лопухина напророчила: «Петербургу быть пусту». По свидетельству Вл. Ходасевича, «… именно в эту пору (1920 – 1922 гг. — *Н. Т., Б. К*.) сам Петербург стал необыкновенно прекрасен, как не был уже давно, а может быть и никогда. Они (люди. — *Н. Т., Б. К*.) не могли не видеть, до какой степени Петербургу оказалось к лицу несчастье.

<…> Петербург стал величествен. Вместе с вывесками с него словно сползла вся лишняя пестрота[[251]](#endnote-245).

<…> Петербург обезлюдел <…> Есть люди, которые в гробу хорошеют: так, кажется, было с Пушкиным. Несомненно, так было с Петербургом.

Эта красота временная, минутная. За ней следует страшное безобразие распада. Но в созерцании ее есть невыразимое щемящее наслаждение. Уж на наших глазах тление начинало касаться и Петербурга: там провалились торцы, там осыпалась штукатурка, там пошатнулась стена, обломилась рука у статуи. Но и этот еле обозначающийся распад еще был прекрасен, и трава, кое-где пробивающаяся сквозь трещины тротуаров, еще не безобразила, а лишь украшала чудесный город, как плющ украшает классические руины»[[252]](#endnote-246).

Эстетический оксюморон — прекрасное распада — выведен Ходасевичем из наблюдений над агонией брошенной столицы. Этот мотив был одним из ведущих в «Козлиной песни». Так, в главе XIX автор озирает современность, в которой философствующий управдом с багровым носом соседствует со спящим, как на ковре, на собственной блевотине человеком. Здесь автор не может не воскликнуть, вспоминая только что минувшее: «А какой город был, какой чистый, какой праздничный! Почти не было людей. Колонны одами взлетали к стадам облаков, везде пахло травой и мятой[[253]](#endnote-247). Во дворах щипали траву козы, бегали кролики, пели петухи»[[254]](#endnote-248).

Эта загробная пастораль с козами и петухами времен гражданской войны обрела в «Комедии города Петербурга» Д. Хармса окончательный адрес: один из персонажей на вопрос о местонахождении героини отвечает: «Вы в городе Петербурге». Вл. Эрль в комментариях настаивает, что это не описка, так как «Петербург — Летербург — Ленинград в этой “мениппее” и есть Город Мертвых»[[255]](#endnote-249).

Действительно, беспрецедентная катастрофа столицы, построенной «назло», роковым образом трансформировала время. Это {107} почти физически воспринимаемое современниками завихрение истории («музыка» — у Блока, «взвихренная Русь» — у Ремизова, «земля дыбом» — у Мейерхольда) привело к созданию нового специфического хронотопа литературы 20‑х гг., в котором история либо принципиально заумна, либо неизбывно парадоксальна.

«За границей наши апокалиптики еще мережковят», — брезгливо отзывался А. Крученых о современных трагических взглядах на европейскую историю, причисляя к изжитым символистским умонастроениям Шпенглера, который «запел о погибели “мира сего”: в современной Европе, дескать, только механическая культура. <…> (Что из механического может вырасти духовное — этого они, на радость пошлякам, знать не желают!) Всю эту высокопарную кислятину русская литература твердила уже 100 лет!»[[256]](#endnote-250)

По-видимому, на временном расстоянии острые углы разгибаются: продолжатели футуризма обэриуты преуспели в дьявольских связях механического и духовного — причем «Закат Европы», как и предшествовавшие «сто лет» русской литературы, не были для них (и для самого Крученых также!) пустым звуком, как это особенно видно сейчас.

Итак, история и заумь в XX в. пробуют друг друга на зуб. Художникам приходится иметь дело с иррациональными величинами. Недаром наблюдаемый общий феномен Хармс и Вагинов с олимпийским безразличием облекают как в комическую, так и в трагическую упаковку названий. В этом постреволюционном антимире жителю Петербурга, обогащенному опытом «жизни после жизни», смешна даже смерть. И это, в свою очередь, сообщает древнему жанру трагедии новое качество.

Вот фрагмент беседы неизвестного поэта с Тептелкиным из «Козлиной песни» Вагинова: «Не стоит философствовать, — уклонился неизвестный поэт, — мы давно — я искусственно, вы литературно — пережили гибель, и никакая гибель нас не удивит. Интеллигентный человек духовно живет не в одной стране, а во многих, не в одной эпохе, а во многих и может избрать любую гибель, он не грустит, а ему просто скучно, когда его гибель застает дома, он только промычит: еще раз с тобой встретился — и ему станет смешно»[[257]](#endnote-251).

Такого рода стоицизм обнаруживается в одном из дошедших до нас фрагментов «Комедии города Петербурга» Хармса[[258]](#endnote-252). Гамлетовские факельщики, выносящие тело часового Эммануила Крюгера, убитого неизвестной женщиной, бодро поют:

Умер Крюгер как полено  
Ты не плачь и не стони  
вон торчит его колено  
между дырок простыни  
Он лежит и не вздыхает  
он и фыркает и рад.  
В небе лампа потухает  
освещая Ленинград[[259]](#endnote-253).

{108} Фыркающий, радующийся покойник и город, освещаемый потухающей лампой, невольно воспринимаются как антиномия трагическому умирающему Петрополю Мандельштама. На той же мандельштамовский «страшной высоте», где «земные сны горят», и разворачивается перед нами запредельный лубок — «бобок» «Комедии…» Хармса[[260]](#endnote-254). В сохранившихся фрагментах Петр I беседует с Николаем II, Фамусов со Щепкиным, комсомолец Вертунов с князем Мещерским, а также в ход действия вмешиваются разбойники, офицеры, человек, похожий на колбасу, пугалка, чудовище, зверь, Катенька и Мария, Кирилл Давидович Оберни-бесов.

Установка на реальных героев истории характерна для авангардистской драматургии. Игорь Терентьев в 1924 г. сделал героем своей трагедии Iордано Бруно[[261]](#endnote-255). Использование реальных героев истории, чьи имена известны каждому школьнику, позволяет авторам этих драматических сочинений демонстрировать несовпадение их интуиции с общепринятым толкованием хода исторического времени. Снегурочка Островского, отправленная в полицейский участок Хлебниковым в начале XX в. («Снежимочка», 1908), и общая теория относительности Эйнштейна взаимно дополняют друг друга. Детерминированность драматической поэтики и великолепие классицистской вселенной остались в прошлом веке.

В странном мире обэриутской драмы комсомолец Вертунов может кричать с берегов Невы Щепкину, подбегающему к Москве: «Ваня, Ваня, торопись! Еще немного, перепрыгни канавку!»[[262]](#endnote-256) Непредсказуемость результата на первый взгляд вполне рациональных действий возведена в абсолют. Фамусов деловито инструктирует Оберлибесова, летящего в Швейцарию: «Смотри как следует за элеронами. Ниже трехсот метров не спускайся. Когда прилетишь, спроси куда попал»[[263]](#endnote-257).

Этим вопросом о том, где же они все-таки находятся, герои задаются постоянно. Например, Мария из «Комедии…» формулирует его так:

Ко мне пришла теперь идея  
она проста: скажите где я?[[264]](#endnote-258)

Таким образом вводится тема духовного и социального скитальчества, существенная для литературы нашего века.

Столь же непредсказуем был для обэриутов «безответный» смысл вопроса о времени:

Я спросила  
сколько время?  
Он ответил:  
Белый стол.  
 *(И. Бахтерев)*[[265]](#endnote-259)

Топонимический и этнографический ареал в пьесе А. Введенского «Минин и Пожарский» (1926) столь внушителен, что можно сказать — время и пространство, история с географией {109} выступают в данном тексте субъектом поэтики Введенского. Безумие текста Введенского прямо пропорционально безумию его времени.

Четыре части пьесы соответственно озаглавлены: «Петров в штатском платье», «Петров в военном платье», «Петров в судейском платье», «Петров в духовном платье». Имя собственное — Петров (кстати, такого действующего лица в тексте нет) — благодаря своей распространенности выступает как нечто безличное, а манипуляции с платьем этого безличного и отсутствующего персонажа показывают, что речь идет о фундаментальных структурах общества[[266]](#endnote-260). Об этом, собственно, говорит и автор, когда во вводной ремарке к 4 действию утверждает: «В этом Петрове все люди в лежащем и Минин и Ненцов и другие все. Это ведь не почтовый ящик. Ура»[[267]](#endnote-261). Определение круга действующих лиц требует немалых усилий, ибо число их (вписавшихся в безличного Петрова) приближается к пятидесяти. Однако количество сквозных персонажей невелико: Минин, Пожарский, Ненцов, Варвара, князь Меньшиков, Дед.

География пьесы включает реки — Днепр, Печору, Припять, Урал, Дон; города — Ригу, Ржев, Галич, Саратов; страны и края — Индию, Сион, Китай, край Бухарестский, край Ливан. Этнографический элемент проницает пьесу самым фантастическим способом: «кончается как немка перочинный лес», «кому китаец или Мних (а мне плевать хотелось в них)», «родриго в зыбке спит мамзель», «но вопли трудных англичан…», «он как славянка сударь спит», «сыночки индии жужжат», «и в этом гугенотском чреве», «Мейн шнеллер замочек Густав, у нас здесь родина, а у тебя чужбина…»[[268]](#endnote-262)

Кроме исторических и литературных персонажей, обозначенных в заглавии пьесы, в ее тексте мелькают Робеспьер, Пушкин, Рабиндранат Тагор, князь Курбский и Меньшиков, Борис Годунов, Разин, Нерон; Дон Жуан, царь Эдип и целое явление якобы из «Ревизора».

Итак, перед нами классический образец экстенсивного абсурда, когда внутренние связи между бесчисленными персонажами ослаблены, а ход действия определяется не логикой их отношений, а логикой авторского произвола, который идеально соответствовал реальности тех лет[[269]](#endnote-263). Перед нами, кроме всего прочего, документ эпохи. Это абсурдистский плач «о погибели русской земли». Поэзия сильно опередила осмысление истории наукой. Только теперь появляются заключения об «абсурдной стратегии военного коммунизма», когда «один абсурд наслаивался на другой», «и выдающиеся и невыдающиеся россияне умирали как мухи»[[270]](#endnote-264).

Первая же реплика пьесы (открывающая раздел «Петров в штатском платье»), произнесенная неким Пирожником, недвусмысленно вводит нас в мир душегубства: «Придушим их». Эта безадресная фраза, подобно увертюре в оперном театре, вводит читателя в жутковатый мир пьесы Введенского. Она образует {110} с последующей репликой «веечки» драматическую сцепку, имеющую для драматургии пьесы смысл экспозиции.

веечка *(мужской человек. Лениво-лениво)*. Как же нам и не плакать, когда мы они взойдут на ступеньку, посидят-поседеют, они взойдут на другую ступеньку, еще посидят — еще поседеют. Все кудри повылезут — черепа блестеть станут. Кто же они — а все те, кто носит штаны.

Брутальный экстремизм первой реплики и экзистенциальная суть второй (всеобъемлющий смысл которой подчеркивается и стиранием грани между обозначением персонажа, ремаркой и самим высказыванием с его сказочным зачином) входят в драматическое взаимодействие, определяющее концепцию «Минина и Пожарского» в целом. Пьеса Введенского в своем роде экспериментальна, взлом истории, проделанный им здесь, соответствует действительному недавнему историческому слому; калейдоскоп исторических осколков ложится в рисунок как заумный, так и классичный. Драматическое сопряжение первых реплик актуально до конца пьесы.

Вслед за экспозицией один из центральных персонажей драмы Князь Меньшиков непринужденно беседует о знатности и родстве с Князем Меньшиковым, т. е. с самим собою. В этом «действе»[[271]](#endnote-265) структура диалога определяется не принятыми нормами общения драматических героев, а правилами семантической игры, ведущейся как на лингвистическом, так и на металитературном уровнях. После умопомрачительной ремарки «входит ненцов светает и я с сигарой» следует обмен репликами:

монашки Как чуден Днепр при тихой погоде, так ты Ненцов здесь зачем

ненцов Уж не я ли зачем?

Деперсонализация «я» в ремарке, монашки, цитирующие Гоголя и вопрошающие Ненцова о цели его появления, подготавливают ответ — вопрос Ненцова, который благодаря инверсии приобретает онтологическое, воистину гамлетовское значение. Богатство семантических оттенков, возникающих в результате словесной игры персонажей, роднит пьесу с музыкальной партитурой, поэтому однозначная интерпретация действия так же невозможна, как в музыке.

Горит бессмыслицы звезда,  
она одна без дна.  
 («Кругом возможно Бог»)[[272]](#endnote-266) —

так определил Введенский это глобальное открытие, в частности и драматургической поэтики XX в.

Тему Пирожника продолжает персонаж с этнографической фамилией Греков, монолог которого начинается словами «итак я был убит». Князь Меньшиков сообщает нам, возможно, о месте обитания всех этих героев: «да город путевой и будто бледный…» Из монолога Пирожника следует, что тут протекает река, бежит вопящий фонарщик, а за ним летит Ангел. Затем {111} появляются друг за другом Минин (он «входит, озираясь словно щит») и Пожарский (который говорит «задумчиво, как бубен»).

Вдруг, согласно ремарке, «поезд отходит». Количество действующих покойников все растет. Губернатор говорит сам о себе: «ну вот лежу убитый»; чиновник его особых поручений «на следующее утро после смерти чаю не пьет», но твердит свой монолог. Далее следует короткая эротическая интермедия между Варварой, пингвинами и Дедом. И завершает первое действие громадный монолог Грекова. Речь героев изобилует такими атрибутами минувшей гражданской войны, как штык, сабля, башлык, шашка, шинель, винтовки[[273]](#endnote-267). В этом контексте фраза из последнего монолога Грекова «и костями украшает палисадника траву» утрачивает всякую абсурдность и может быть интерпретирована как вполне реалистическая.

Действие второе, «Петров в военном платье», открывается ремаркой: «Уральская местность. Ад». Приходится признать, что маршрут наших героев, отправившихся в путь из «города бледного», совпадает с конечным пунктом маршрута царской семьи. Начинает действие персонаж полу абстрактный — «голос на крылышках». Однако, в последнем монологе Грекова, завершающем первое действие, были такие строки:

сверкнули шашки их несчастливо  
да так что брызнула душа  
и пташка Божия пошла на небеса дышать.

«Голос на крылышках» вещает реминисценциями из русских романсов: «Что ты ласточка как хорошо поешь сердцу больно. И поздно заснул. Я отчаянно дремала». Таким образом, связи между персонажами носят не непосредственный, а опосредованный характер. «Ад» в ремарке и «ласточка» в реплике создают хрестоматийную оппозицию «низа» и «верха», в силовом напряжении которой банальные слова, принадлежащие голосу на крылышках, приобретают неожиданное трагическое звучание.

Это звучание подчеркивается контрастом следующего эпизода с Плебейкиным и Варварой (к значащим, как в эпоху Просвещения, фамилиям автор прибегает наравне с Маяковским и Эрдманом). Плебейкин поет:

Робеспьер робеспьер  
катенька  
и все прочее такое  
сам поймет.

Здесь, в соответствии с военным платьем Петрова, явный отголосок солдатской песни («соловей, соловей, пташечка»): так сказать, еще один тип опосредованной связи между персонажами. Главное же, здесь вновь, как в экспозиции пьесы, «якобинское» бряцание истории сталкивается с экзистенциальной глубиной. Прозрачная ассоциация с «Двенадцатью» Блока свидетельствует о наследовании проблематики: залихватскость частушки в этом контексте предполагает и роковое блоковское «ску‑у‑чно!»

{112} После небольшой любовной сцены между Варварой и Плебейкиным следует ремарка, основополагающая для восприятия сюжета пьесы: «черти кашу из кружек варят». Далее реплики персонажей перемежаются, в соответствии с ремаркой, «песней пока каша варится». В этих двух «песнях пока каша варится» фигурируют реки — Печора, Припять, Урал. Затем в монологе Плебейкина возникает мотив переправы («и ждет он тускло переправы»). Пришедший ему на смену Комендант тоже призывает: «Скачи, скачи через берег. Что ж вы римляне милые. Чу лоб и усы, нет движенья. Попрошу наоборот». Учитывая, что некоторые действующие лица недавно расстались с жизнью, можно интерпретировать эту переправу как переправу через Стикс[[274]](#endnote-268).

Исполняется песня о втором сыне графа Шереметева. В безумном калейдоскопе действа вдруг обозначается фигура Портупеева: «Но тут вошел Портупеев, грозен как никогда и черен. Пчела у него сидит на лбу, а не кузов с детьми». После «невинной» реплики Нерона «выпускайте зверюшек» следует пространная абсурдная ремарка-монолог, и затем «деревенские тети» констатируют: «Что ж там и война началась». Слова «медвежат на колесиках», которые обозначены как «вся семья Бутылкиных», звучат трагически:

Прощайте вот мы уходим  
на колесах посмешнее  
а в гробнице пострашнее…

Думается, подоплека этого циркового аттракциона времен гражданской войны очевидна. Покидает мир и Ненцов: «А час посидел и сам умер. Прощай Ненцов». О нем говорится:

в кафтане черном как нора  
лицо краснеет как медвежья рана…

Затем утверждается, что «раньше звался он Ермолов был князя Меньшикова друг». Меньшиков, всплакнув, уходит. «Мужья напополам с девицами» затевают фольклорную игру по типу «А мы просо вытопчем, вытопчем», виртуозный финал действия, один из многих шедевров Введенского. В ходе этой игры-перепалки все прощаются. Заключительная реплика Минина «немного вас и мало нас» фатальным минимализмом как бы усугубляет евангельский афоризм «много званых да мало избранных». «Нас осталось немного, и нам осталось недолго», — так еще сказал Введенский в другом случае[[275]](#endnote-269).

Действие третье «Петров в судейском платье» открывается большим монологом «Гонца-гонца», из которого ясно, что «уж все готовы к виду казни». Вскоре появляющийся Казачок подхватывает эту тему:

врете, врете  
ваш огонь по идиоте  
сядьте, сядьте  
здесь ведь казнь.

{113} На вопрос Пелагеи: кого здесь судят, Борис Годунов отвечает, что «здесь не судят, а казнят, т. е. печку строят», так мы оказываемся в пространстве пещного действа (бытовавшая в России средневековая инсценировка библейского рассказа о трех отроках, казнимых и чудесно спасшихся).

Пелагея задается вопросом, не ее ли будут казнить. Монолог-ремарка «Пелагеи дрожавшей» (Достоевский!) содержит страшную фразу, графически выделенную автором из всеобщего сумбура — это «**Конец совести»**. Таким образом определяется время действия, подчеркивается его эсхатологическая доминанта.

Затем без всякой подготовки на читателя обрушивается явление как бы из «Ревизора». Если в «Комедии города Петербурга» Хармс позаимствовал у Грибоедова Фамусова, а из истории театра — известнейшего исполнителя этой роли — Щепкина, то Введенский потревожил «Ревизора», внедрив в действие гоголевских персонажей[[276]](#endnote-270). Таким образом, «тема театра на сцене жизни» (пользуясь определением исследовательницы творчества Вагинова Т. Никольской)[[277]](#endnote-271) так или иначе входит в состав рассматриваемых здесь сочинений. Характерно в этой связи и то, что «Ревизор» и «Горе уму», поставленные Мейерхольдом, знаменуют собой целую эпоху в театре XX в. Вошла в историю и постановка «Ревизора» Игорем Терентьевым. Вживляя в ткань своих произведений героев классики (это многократно проделывал еще Салтыков-Щедрин), наши авторы лишний раз подчеркивают специфичность описываемого ими мира. Вводя в свою пьесу абсолютно немотивированное явление пятое, якобы из «Ревизора», где, согласно ремарке, «городничий, Хлестаков и Марья Антоновна с флейтой разговаривают на уральской горке», Введенский заставляет читателя испытать примерно то же, что и известный американский этнограф Карлос Кастанеда, когда дон Хуан особым приемом бьет его между лопаток, ввергая в измененное состояние сознания (см. его сочинение «Второе кольцо силы»).

После экскурса в гоголевскую пьесу «полуубитый минин» начинает вещать с этажерки, как бы перейдя в книжные герои:

лежу однажды бездыханный  
и образ вижу сонной бездны…

К названию действия четвертого — «Петров в духовном платье» — приставлена ремарка «и я был тут». Автор себя включает в то народное тело, которое он выводит на подмостки своего эпического театра. Число персонажей возрастает в геометрической прогрессии. В этом нагнетении появляющихся и исчезающих голосов вопрос входящего Пожарского: «а где здесь Москва» звучит особенно пронзительно. Рикошетом, но едва ли случайно, профанируется ностальгия чеховских трех сестер.

Ремарка перед финальным монологом Пожарского включает коллективное «мы» автора «Досвиданья, досвиданья мы уехали. Там в раю увидимся».

{114} Действо завершает монолог Пожарского, который он произносит со шкафа, этого, после Чехова особо отмеченного обэриутами предмета:

… душа топорщится челом  
<…>  
смятенно все. Козлы мужицки  
и слезы знатного и свицкого.

Таков финал. Сквозь принципиальную темноту этого текста проступает еще более темная реальная история того времени — «занимательнейшей, увы, эпохи» (А. Николев), — а может быть, только сейчас в связи с *рассветом* на историческом горизонте России начинает проясняться и текст Введенского. И кто знает, не станет ли когда-нибудь это будто бы нечитабельное действо таким же ясным и прозрачным, как «Илиада» Гомера.

Куда бы ни отправились герои произведений трех наших поэтов — в Швейцарию, на уральскую горку или в южный город, — все равно они снова окажутся в городе Летербурге, в единой декорации исторической трагедии, а вернее — трагедии истории[[278]](#endnote-272). Да, в новооткрытом обэриутами хронотопе все дороги ведут в Летербург, в беспредельно искривленное пространство зауми, освещенной «бессмыслицы звездой». Здесь предметами поэтической рефлексии становятся, по определению Введенского, Время, Бог и Смерть[[279]](#endnote-273). Эта почти монашеская номенклатура интересов в сочетании с бытовыми реалиями как бы выворачивает наизнанку теплое гнездо человеческой семантики и опрокидывает его в бездну. Но если в финале поздней драмы «Кругом возможно Бог» «вбегает мертвый господин и молча удаляет время»[[280]](#endnote-274), то здесь, в «Минине и Пожарском», история, как умел об этом сказать только Введенский, «разлагается на последние смертные части. Время поедает мир»[[281]](#endnote-275).

Героическая «игра в аду» лучших писателей тех лет, фантастическим образом сопряженная с «игрой в бисер», породила произведения, формальные изыски которых и их сущностное историческое содержание образуют диалектическое единство. В зависимости от поступи Клио та или иная сторона этого единства будет превалировать в восприятии читателей, но целостность произведений остается безусловной.

Историческая тема коварна, она касается не только произведений искусства, но и интерпретирующей их науки. Теперь проясняется горизонт 20‑х гг., и мы можем, наконец, не через пелену идеологических догм, а непосредственно рассматривать классическое наследие авангарда, которое сейчас оказывается ближе к нам, чем когда бы то ни было. Явления, казалось бы, изолированные друг от друга, вдруг обнаруживают свое родство. Так, комедии Н. Эрдмана «Мандат» (1925) и «Самоубийца» (1930), пародийно ориентированные на классические образцы («Женитьбу» и «Ревизора»), в своем синтезе цирковой эксцентрики и экзистенциальной проблематики тяготеют к обэриутской драме. Включенность русской культуры в мировой процесс, искусственно прерванная {115} в 30‑е гг., позволила тогда создать (предвосхитить) классические образцы грядущего театра абсурда. Но в отличие от последующего европейского канона, дыхание истории непосредственно запечатлелось в шедеврах тех далеких лет.

Воссоздание истории довоенной драматургии, и побывавшей на сцене, и оставшейся в письменном столе автора, — актуальная задача. Без анализа многочисленных связей искусства 20 – 30‑х гг. как с «серебряным веком», так и с периодом «бури и натиска» русского футуризма, невозможна объективная картина развития искусства вчера и сегодня. «Эра ментальных путешествий»[[282]](#endnote-276), открытая искусством авангарда, только сейчас начинает внедряться в сознание современников, обнаруживая свою непреложность.

## **{****118}** Розанна Джакуинта (Венеция) «Ответ был чист и краток» (Заметки о драматических тенденциях в поэзии Даниила Хармса)

### 1.

В 1926 – 1928 гг. Даниил Хармс очень интересовался театром (в эти годы он написал и «Комедию города Петербурга» и «Елизавету Бам»), и это совсем не случайно. Несомненно, деятельность ОБЭРИУ — если о настоящей деятельности и можно говорить — связана преимущественно со сценой: помимо чтения стихов все, что обэриуты предпринимают на таких вечерах, придает их литературным выступлениям характер театрального зрелища. Для Хармса театр состоит не столько из слов, сколько из непрерывных превращений, сдвигов, контрастов, и позволяет ему проявлять свою склонность к импровизации, к фокусам и мистификации.

Как в поэзии, но с большей наглядностью в прозе Хармса, в его драматических работах картина действительности дробится на куски, логическая последовательность и причинность рушатся. Уже не раз замечено, что, продолжая в прозе линию гоголевского алогизма, основанного и на крайнем упрощении мотивировки событий и на смещении пропорций, в театральных миниатюрах поэт доводит до предела бездейственность и монологичность, отсутствие настоящего сценического контакта между персонажами, характерное для чеховской драматургии. В стихотворных произведениях, наоборот, элементы драматической стилизации придают динамичность и в некоторой мере диалектичность авторскому мышлению.

Стихотворения Хармса часто имеют повествовательный характер и представляют ряд действий какого-нибудь псевдоперсонажа: часто их можно считать маленькими, но вполне оконченными сценками:

Шел мужчина в согнутых штанах  
в руках держал махровый цветочек  
то нюхал он цветочек, то не нюхал  
то думал он в платочек, то не думал  
 (1928. С. П., т. 1, с. 59)[[283]](#endnote-277)

{119} Фадеев, Калдеев и Перемалдеев  
однажды гуляли в дремучем лесу,  
Фадеев в цилиндре, Калдеев в перчатках,  
а Перемалдеев с ключом на носу.  
 (1930. С. П., т. 2, с. 75)

Таких примеров можно привести очень много. Значительное количество стихотворений (около одной пятой, особенно 1929 – 1930 гг.) написано прямо в форме диалога и имеет явно сценический характер; нередко встречаются и авторские ремарки. Диалог между двумя персонажами или между противоположными взглядами говорящего «я» — это средство выразить иронический подход к миру, признак склонности поэта к сомнению — другими словами, прием философской стилизации.

Поэзия Хармса прямо затрагивает основные вопросы человеческой жизни: вопросы о вселенной и ее порядке, о научном и мистическом познании, об искусстве, о Боге, о Времени, о Смерти. Хармса особенно интересует тема познания и связанная с ней проблема логического мышления к мира символов. У него резко противостоят два типа познания: научный, рациональный, материалистический — и религиозно-мистический. «Ум», «наука», «книга» для него отрицательные понятия, к которым он относится скептически:

Мне бы в голову забраться козлом,  
чтоб осмотреть мозгов устройство.  
Интересуюсь, какие бутылки составляют наше сознание.  
Вот азбука портных  
мне кажется ясной до последней ниточки.  
 (1931, С. П., т. 3, с. 43)

«Азбука портных» — не что иное, как механический принцип сознания, которому противоречит мистическая вера:

Козлов:  
Да ты никак религиозный!

Окнов:  
Это вопрос очень серьезный.  
Материя, по-моему, дура,  
ее однообразная архитектура  
сама собой не может колебаться.  
…  
из темных бездн плывут акулы,  
в испуге мчатся молекулы,  
с безумным треском разбивается вселенной яйцо,  
и мы, встав на колени, видим Бога лицо.  
Тот же, кто в папахе рока  
раб ума, слуга пророка, —  
погибнет раньше срока,  
пораженный кочергой.  
 («Окнов и Козлов», 1931. С. П., т. 3, с. 19 – 20)

{120} Здесь представлены две основные разновидности диалога Хармса. Первая — это форма диалога «про себя»: автор как бы задает вопросы и сам отвечает, рассматривая проблему с разных сторон. Вот еще, один интересный пример, где вопросительный, театральный характер риторической речи особенно ясно подчеркнут, вплоть до авторской ремарки, и производит оригинальный в поэзии эффект абсурдистского остранения:

Откуда я?  
Зачем я тут стою?  
Что Я вижу?  
Где же я?  
Ну попробую по пальцам  
все предметы перечесть.  
 *(Считает по пальцам)* (1929. С. П., т. 1, с. 77)

Стихотворение «Окнов и Козлов», наоборот, — самая ясная форма философского спора, столкновение противоположных точек зрения в виде дискуссии между двумя говорящими лицами.

Часто у Хармса встречается и третья интересная форма диалога — ряд вопросов без ответа:

…  
мужчина, выпустив цветочек,  
подумал в шелковый платочек:  
неужто смерть в моем саду?  
неужто смерть в моем саду?  
 не‑уж-то смерть в моем саду?  
 (1928. С. П., т. 1, с. 59)

И первый, и третий тип нельзя считать диалогами в полном смысле: они скорее представляют собой приемы риторической стилизации, которые как бы подготавливают почву для проявления чисто драматической тенденции.

Как известно, в творчестве Хармса стилизация широко распространена. В основе пьесы «Елизавета Бам» — галерея канонических, неканонических и просто выдуманных жанров. Нечто подобное очень часто применяется и в поэзии. Вот, например, сжатый, далеко не шутливый диалог:

От разных бед  
хранит ли Бог?

Ответ:  
Хранит и даже  
в его руках вся жизнь глаже.  
 (1928. С. П., т. 1, с. 58)

Если рассматривать эти строки с формальной точки зрения, нельзя не заметить полное отсутствие эмоциональности. Оттого смысловое ядро размышления как будто отходит на второй план, а остается только его стилистическая формулировка в виде четкого {121} разделения проблемы на две части, тесно связанные моментами «вопрос — ответ».

Порой эта схема, лишенная так называемого смысла, доведена до абсурда и напоминает нонсенсы и лимерики Эдварда Лира:

Я спросил одну старушку:  
что мне делать в 28 лет?  
— Расти свою макушку!  
— был ее ответ.  
 (1928. С. П., т. 1, с. 66)

Загадка: А если вместо двух событий  
 наступят восемь пузырьков?  
 Ответ: Тогда, конечно, мы легли.  
 Ответ был чист и краток.  
 (1930. С. П., т. 2, с. 22)

### 2.

Та ироническая разновидность диалога, которую мы видели выше, — это все-таки форма, свойственная философскому и псевдофилософскому спору. Структуру стихотворений Хармса, однако, часто осложняет откровенная склонность к театральности. Хармс не раз вводит в стихотворение хор (который играет известную роль в «Комедии города Петербурга» и в «Елизавете Бам») и противопоставляет две группы персонажей, отвечающих друг другу:

Четыре девки, сойдя с порога:  
Были мы на том пороге,  
песни пели. А теперь  
не печальтесь вы, подруги,  
скинем плечи с косяка.

Хор:  
Все четыре. Мы же только  
скинем плечи с косяка.  
 («Искушение», 1927. С. П., т. 1, с. 39)

Папа:  
Кто видал, как я танцую?

Гувернеры:  
Мы смотрели полчаса:  
ты крючком летал в стакане,  
руки в бантик завернул.  
 («Папа и его наблюдатели», 1929. С. П., т. 1, с. 78)[[284]](#endnote-278)

Иногда встречаются маленькие водевильные сцены, пародирующие комедийную интонацию:

Она:  
И что же?  
 Он:  
Влюблен.  
 Она:  
В кого же?  
 Он:  
В тебя, в тебя.  
 Она —  
О Боже!  
 (1930 – 1933? С. П., т. 3, с. 78)

{122} Иногда драматические наброски[[285]](#endnote-279), в которых можно найти не только диалог между персонажами, но и их движения, как будто они на сцене, их жесты, танцы, даже полет: или автор указывает на их движения, или сами персонажи сообщают, что они делают:

Четыре девки, *сойдя с порога*:  
Были мы на том пороге…  
…  
 («Искушение», с. 39)

Мы (два тождественных человека):  
Приход Нового Года  
мы ждем с нетерпением,  
мы запасли вино  
и пикули  
и свежие котлеты.  
Садитесь к столу.  
 (31 декабря 1929. С. П., т. 2, с. 17)

И здесь Хармс часто прибегает к повествовательному тону: «ну‑ка, вот что я вам расскажу» («Столкновение дуба с мудрецом»), или создает особый жанр псевдобасни (см., например, «Виталист и Иван Стручков», написанное, как замечает М. Мейлах в комментарии, в прутковском духе).

Значительная часть стихотворных произведений Хармса представляет собой опыты расширения поэтического ядра стихотворений, с переходом от собственно поэтического к драматическому выражению. Это особенно наглядно в поэмах, которые по структуре можно сравнить с пьесой «Комедия города Петербурга». Такие произведения, как «Лапа», «Гвидон» (самые крупные по размеру) и даже «Месть», «Радость», «Дон Жуан» (все написаны в 1930 г.), нельзя назвать собственно поэмами: в них смешаны поэзия, проза, чисто драматический диалог, движение. Как и в «Комедии города Петербурга», в «Лапе» имеются пролог и длинные монологи рядом с краткими репликами, даны места действий (берега Нила в Древнем Египте) и движений персонажей (полет Земляка на небо, проезд Хлебникова на разных животных и т. д.). Как и в «Комедии», трудно определить, в чем состоит действие и суть произведения: в «Лапе» встречаются разные образы и темы, характеризующие поэта, как образы звезд, неба, полета и экзотического Египта, и темы советского быта и магической силы слова и поэзии. В «Гвидоне» же отдельные реплики выдают стремление к прозе, к бытовой речи.

Совершенно очевидно, что у Хармса трудно найти произведение, в котором характеры чисты и однозначны. Выразительные средства у него смешиваются и резко меняются: границы между традиционными жанрами рушатся, Хармс выбирает иронический подход к материалу и стремится создать новые, неканонические поэтические ситуации. В его театре реплики не имеют связи между собой и становятся песнями или монологами, или же, наоборот, лишаются смысла и значения, в то же время как в поэзии, повторяем, лирическое выражение становится драматическим, говорящее {123} «я» (лишь условно отождествленное с поэтом) дробится на различных персонажей, на разные точки зрения и миропонимания. Поэтическая форма стихов расширяется и обретает динамические свойства — хотя бы динамику мышления.

Постигая смысловое значение искусства Хармса в целом, нельзя не заметить, что для поэта важно не только театральной (точнее, театрализованное) начало творчества и игровое отношение к миру, но и сама сущность театра и диалога, то есть развертывание мысли и процесса размышления. Резкие контрасты, созданные Хармсом, выражают самым прямым способом его уверенность в том, что искать смысл действительности с помощью разума невозможно. Лирика Хармса там, где она стремится к драматичности, приходит к тому же итогу, что и его театр, — к признанию того, что рационально раскрыть значение мира и общения между людьми — задача трагически недостижимая.

Хармс избегает образных выражений и предпочитает диалог как мысль, разложенную на составные части и противоречащую самой себе. Иногда разрушительный процесс доходит до гротеска:

Спич:  
 Спич мудрецу.  
Два килограмма сахара,  
кило сливочного масла,  
добавочную заборную книжку на имя  
неизвестного гражданина Ивана Буславина.  
И триста знойных поцелуев  
от в красных шапочках девиц.

Туш:  
До,  
ми,  
соль,  
до‑бе‑ла,  
добела  
выстирать, выстирать  
в бане му-  
дре-  
ца.  
 *все* («Столкновение дуба с мудрецом», с. 83)

**Писатель Шварц и писатель Бабасов.**

Пис. Шварц:  
(Едва открою только рот)  
 Пис. Бабасов:  
(А я как раз наоборот)  
 (1933. С. П., т. 3, с. 125)

Создается специфический тип поэтического гротеска. В больших произведениях, как «Лапа», «Гвидон», и особенно в пьесах гротескное выражение мира становится принципом композиции и ключом к пониманию текста. Игра с лирической и драматической формами имеет подчеркнутый иронический характер, и драматическое построение стихотворения позволяет поэту бросить читателю {124} в лицо горькую правду о том, что невозможно постичь действительность и бороться с абсурдом:

Ах! Ах! жалко, очень жалко!  
Ничего не поделаешь  
 ум человека о‑гра‑ни‑чен.  
 (1927. С. П., т. 1, с. 35)

# **{****125}** Запасники театра

## «Любовь к трем апельсинам» Из биографии мейерхольдовского журнала (Публикация Л. Овэс)

Эта публикация проливает дополнительный свет на театральные взгляды В. Э. Мейерхольда и А. Н. Бенуа. Спор двух выдающихся деятелей русской культуры отражен на страницах периодической печати 1910‑х гг. — в статьях, представляющих эстетические и театральные кредо их авторов, полемичных и острых по содержанию.

Причины несогласия — в разном понимании целей, задач и специфики театра, его взаимосвязей с другими видами искусства, — в отношении к реализму. Изложенный здесь сюжет — переписка по, казалось бы, частным, техническим вопросам издания одного из номеров журнала — лишь внешняя канва глубокого внутреннего противоречия, разделившего деятелей русской культуры на два лагеря. Для прояснения сути конфликта и расположения его в тех временных координатах, в которых он и формировался, процитируем противников.

**А. Н. Бенуа**: «Спасибо Мейерхольду за спектакль. Он угостил петербургскую публику тремя часами очень занятных и изящных развлечений. <…> Громадный успех “Дон Жуана” указывает на свершившийся факт: лучшие элементы общества, самые тонкие и образованные, не видят, что у них отняли одну из важнейших драгоценностей культуры — драму, и что взамен того их тешут одними изящными, но вздорными забавами»[[286]](#endnote-280).

«Все, кто меня несколько знают, как художника, согласятся, что я в своей голове могу носить иные представления об “идеальном” сценическом исполнении и Мольера, и Гольдони, и Пушкина, нежели то, которое мы сообща с Художественным театром показали публике <…> я, не задумываясь, предоставил себя и свое творчество для постановки и Мольера, и Гольдони, и Пушкина на сцене Художественного театра, ни минуты не питая иллюзий насчет того, что здесь я получу и легкость, и музыку, и импровизационный блеск, и стыдливое чувство меры. Поступил же я так потому, что взамен всего этого я рассчитывал получить подлинное чувство жизни, искренность, правду, а за эти драгоценности я с готовностью отдам все, ибо они мне представляются главными…»[[287]](#endnote-281)

{126} «Самое важное в постановке и его (Мольера. — *Л. О*.), и Гольдони, и Гоголя — в создании “атмосферы правдоподобия”, а лучшим средством для этого на сцене является не реальность “обстоятельств времени и места”, не историческая точность (хотя и это все не мешает на своем месте), но тон, живая игра актеров, — а в свою очередь главное средство для получения этой подлинности тона — это то, что Станиславский окрестил словом “переживание”»[[288]](#endnote-282).

**В. Э. Мейерхольд**: «Пушкин, стремившийся к постижению самой формы драматического искусства, хотел уловить главный нерв театра, а Бенуа, забыв о единственном долге пушкинского режиссера строить из недр пушкинского текста пушкинский театра воспользовался драмами Пушкина “для своих целей”, для целей иллюстратора. Чтобы стать режиссером, надо перестать быть иллюстратором»[[289]](#endnote-283). «… Иллюстрация, явление совершенно несовместимое с натурой подлинного театра. Театр никогда ничего не иллюстрирует. Театр, как всякое искусство, сам в себе произрастает. <…> Да, вызванное на сцену с единственной целью — предоставить зрительному залу “полюбопытствовать” — и не может быть искусством»[[290]](#endnote-284).

Итак, с одной стороны — правда жизни, верность драматургу, примат литературы, актерское существование в формах «переживания», с другой — осознание специфики сценического искусства, формирование собственного театрального языка, остранение актера от образа. Это — внутреннее противостояние, оно в подтексте писем, сюжет же их прост; в основе его — конфликт гения, не терпящего возражений, и учеников, выразивших сомнение по одному частному поводу.

Публикация ставит скромные задачи: открыть малоизученную страницу истории русского театра и творческой биографии В. Э. Мейерхольда, предложить еще один штрих к сложному и противоречивому человеческому портрету великого режиссера, показать круг людей, находящихся в то время около него.

А. В. Рыков — в те годы двадцатитрехлетний юноша, впоследствии известный театральный художник, нуждается в рекомендации. Художник, входивший в четверку ведущих мастеров Ленинграда 1920 – 1930‑х гг., сегодня почти забыт. 36 строк в Театральной энциклопедии, автор которых М. Н. Пожарская, — все, что написано об этом замечательном мастере.

Александр Викторович Рыков (1892 – 1966) прожил насыщенную событиями жизнь. В ней было много встреч, событий, перипетий личной и творческой судьбы: от шумного успеха в 1920 – 1930‑х гг. до почти полного забвения в 1940 – 1960‑х. Но все в его жизни было разумно, все уравновешивалось то ли силой судьбы, то ли свойствами характера — тяжелого для окружающих, но обстоятельного, даже педантичного (видно, сказывалась четверть немецкой крови), достойного и гордого. Потеря работы в театре обернулась счастьем педагогической деятельности, ощущением своей необходимости, отторженность от реальной жизни ленинградской {127} сцены — годами плодотворной работы в Китае, где он воспитал целое поколение художников и режиссеров, издал книгу «Изобразительное искусство театра». Два имени для А. В. Рыкова неизменно оставались святы — имена Учителей: В. Э. Мейерхольда и А. Я. Головина. Им посвящены лучшие из написанных им страниц.

А. В. Рыков начал свою театральную биографию в 1914 г. оформлением первого вечера Студии В. Э. Мейерхольда на Бородинской. Затем были петроградские-ленинградские театры, малые, и большие. Он работал в Академическом театре драмы (б. Александринском), ГАТОБе (Мариинском), в «Привале комедиантов» и Госагиттеатре, в Молодом театре и в «Комедии». В 1941 – 1946 гг. был главным художником БДТ, находился с этим театром в эвакуации в Кирове, а с февраля 1943 г. — в Ленинграде. К тому времени и относятся публикуемые в сборнике «письма из осажденного города». Чаще, чем с другими режиссерами, сотрудничал с В. Н. Соловьевым, С. Э. Радловым, Н. В. Петровым, Н. С. Рашевской, Л. С. Вивьеном, Л. С. Рудником. Занимался научной и педагогической деятельностью. В 1918 – 1920 гг. преподавал макет на Курсах мастерства сценических постановок (Курмасцеп). С 1922 г. работал в Институте истории искусств на секторе изучения западноевропейского театра, руководил там же макетной мастерской, занимавшейся проблемами реконструкции разных исторических форм театра. С 1923 по 1935 гг. — в Институте (одно время — Техникуме) сценических искусств читал курс «Изобразительное искусство в театре и макет».

Среди лучших его работ — «Ревизор» (Театр-студия Акдрамы, 1926), «Ода Набупаго» (там же, 1927), «Лед и сталь» (Ак. театр оперы и балета, 1930), «Отелло» (Молодой театр, 1932), «Западня» (Малая сцена Акдрамы, 1934), «На дне» (БДТ им. М. Горького, 1941), «Волки и овцы» (там же, 1943), «Враги» (там же, 1948), «Живой труп» (Ак. театр драмы им. А. С. Пушкина, 1950), «Достигаев и другие» (БДТ им. М. Горького, 1956). А. В. Рыков оформил более 150 спектаклей. Разделил судьбу многих мастеров 1920 – 1930‑х гг., после войны оказавшихся практически «не у дел». Сегодня кажется, что А. В. Рыков был «подготовлен» к переходу в 1940 – 1950‑е гг. особенностями дарования больше, чем многие его коллеги. Знаток русской материальной культуры, проведший детство и юность в русской провинции, отпрыск мелкопоместного дворянского рода, он чувствовал и отлично передавал вещественный мир русской классики, завоевавший в 1930 – 1950‑х гг. советскую сцену. Традиционалист, он любил павильоны, наполняя их ароматом навечно ушедшей и хорошо ему знакомой дворянской культуры. Он не был авангардистом, хотя в 1920 – 1930‑е гг. успешно справлялся с поставленными самому себе сложнейшими формальными задачами, предлагал острые, лаконичные пространственные решения, много внимания уделял жанру. Но не был он и консерватором. Будучи человеком интеллигентным и стойким в своих эстетических воззрениях, {128} он не пожелал сделать необходимую в те годы «прививку» сталинским классицизмом. И театр 1940 – 1950‑х гг. повернулся спиной к ученику В. Э. Мейерхольда и А. Я. Головина.

Два десятилетия вне сцены, вне возможности творческой самореализации завершились подарком судьбы — командировкой в Китай, преподавательской и театральной работой в Пекине и Шанхае (1955 – 1957). Вернулся А. В. Рыков «посвежевшим, помолодевшим, значительно обновившим свой гардероб»[[291]](#endnote-285). Годы в Китае дали почувствовать личную и художественную состоятельность. Потому и возвращение было особенно драматичным. 1958 – 1960‑е — годы разочарования, тяжелого душевного кризиса: на родине никто не ждал, об успехах в Китае не знали или были к ним равнодушны. В театре работы по-прежнему не находилось, персональная выставка, к которой он после возвращения долго и усиленно готовился, все переносилась, когда же открылась, он уже был в больнице, на выставке состоялась и гражданская панихида.

### 1. А. В. Рыков — В. Э. Мейерхольду 21 января 1915 г.[[292]](#endnote-286)

Дорогой Всеволод Эмильевич!

Я должен покинуть студию и журнал[[293]](#endnote-287). Я не могу говорить о причинах и оставляю мой уход на совести Вл. Н. Соловьева[[294]](#endnote-288).

Я прошу принять Вас мою глубокую благодарность за все, что Вы дали мне в течение моего пребывания в студии, и очень прошу верить, что мое теплое личное к Вам отношение и глубокое сочувствие к тому, что Вы делаете в театре, остаются неизменными.

Все материалы по студии и журналу я на днях отдал Г. Г. Фейгину[[295]](#endnote-289). Что касается моих долгов по журналу (заметка о цирке и рецензия на книгу Тугендхольда), то я готов их выполнить, если это будет необходимо[[296]](#endnote-290).

Любящий Вас

А. Рыков

### 2. В. Э. Мейерхольд — А. В. Рыкову 29 мая 1915 г.[[297]](#endnote-291)

Дорогой Александр Викторович!

Не сердитесь на меня, что я Вам не писал: писал статью (ах!). К Вам просьба: статью, которую я сегодня отправил на имя Фейгина[[298]](#endnote-292), внимательно прочитайте и помогите придумать заглавие. То, что у меня, — нехорошее заглавие: и длинное, и скучное. Не кажется ли Вам, что все цитаты, которых так много (я говорю, конечно, о больших цитатах, не тех, что в три слова), надо набрать петитом? Но уж, во всяком случае, большие цитаты в сносках непременно набирать нонпарелем (или как грамматически вернее: нонпарелью?).

Я уже писал Фейгину (между прочим, одно письмо мое — там о Жирмунском[[299]](#endnote-293) и корректировании головинской обложки — не получилось, что заключаю из сегодняшнего письма Фейгина): Головин, с которым только что виделся, просит Вас просмотреть обложку и выпускать, просит Вас сочинить и цифры. Если решите, что статья моя годится, если не попросите меня сократить, тогда пускайте этот № тройным. Это выручит нас осенью. Вы смотрите: как трудно выпускаем мы №№. Осенью будет еще труднее. Право, этот № (если моя статья удалась) стоит, чтобы именоваться тройным.

Привет Вашему дому и особый Нат[алье] Викт[оровне][[300]](#endnote-294). Вам тысяча благодарностей.

Любящий Вас Вс. Мейерхольд

{130} Надо прибить на моей дв[ери] почт[овый] ящик. Ключ пусть возьмет Фейгин. Да? Прошу проверить в статье: верен ли год пост[ановки] «Д[он] Жуана» на Александр[инской сцене].

### 3. Г. Г. Фейгин — В. Э. Мейерхольду [Июнь 1915 г.][[301]](#endnote-295)

Дорогой Всеволод Эмильевич,

целый ряд причин побудил нас послать Вам телеграмму с просьбой разрешить нам отложить Вашу статью до следующего № журнала. Получив Вашу статью, мы поняли, что были непозволительно назойливы, вымогая у Вас Вашу статью во что бы то ни стало в столь короткий срок и в такой неподходящий для Вас момент. Статья Ваша, затрагивающая весьма важные вопросы и заключающая в себе целый ряд чрезвычайно ценных и волнующих всех нас мыслей, — по вполне понятным причинам вылилась в недостаточно стройную форму. И именно потому, что статья эта представляется необходимой для журнала *во что бы то ни стало*, и именно потому, что она, в том виде, как Вы ее написали, так дорога нам, мы примиряемся с отсрочкой ее появления для того, чтобы она могла появиться в форме совершенной, соответственно значительности ее содержания. Благодаря нашим неотвязным настояниям, Вы не имели времени отойти от сырого материала в виде статей Бенуа и Пушкина, и из-за этого статья оказалась перегруженной цитатами, осложнившими Ваши собственные мысли, которые по своей значительности должны быть не просто рельефными, но и забивать цитируемый материал. По этой же причине фигура Бенуа и его фельетон заняли в Вашей статье несоответствующее место, заслонив и самый предмет ее — спектакль Художественного театра[[302]](#endnote-296). Приведение статьи в надлежащий вид — есть вопрос простой перегруппировки материала и некоторой стилистической обработки, которая для Вас [будет] представлять небольшую и нетрудную работу на 1 – 2 дня, но которая {131} не могла бы быть нами взята на себя, даже при условии Вашего разрешения на это. Наше телеграфное обращение к Вам и все, что мы позволили себе сказать Вам в эт[ом] письме, продиктовано было нам отношением к Вам, не допускающим, чтобы Ваши враги могли принять мелкие шероховатости Вашей статьи за главное в ней и построить на них свое хотя бы и совершенно малообоснованное ликование.

Мы просим Вас, д[орогой] В. Э., простить нам, что мы как бы вторглись в сферу прерогатив, принадлежащих единственно Вам, как ред., но…

### 4. В. Э. Мейерхольд — А. В. Рыкову 2 июня 1915 г.[[303]](#endnote-297)

Дорогой Александр Викторович,

крайне удивлен, что Вы подписываетесь под письмами Г. Г. Фейгина. Вы такой особенный, совсем (ни одной чертой) на Ф. не похожий. Попросите у Фейгина все последние письма мои к нему, Особенно последнее. Мне необходимо, чтобы Вы знали, что я говорю против решения выбросить меня из № I журнала. Мне необходимо, чтобы Вы знали все, что я отвечал на письма Ф. — Я послал сегодня телеграмму в ответ на посл[еднее] письмо Фейгина (не Ваше, не Соловьева). Если № сверстали, то поместите мою статью, хоть после объявлений, но без моей статьи прошу номер не выпускать[[304]](#endnote-298). Я несу ответственность как редактор и знаю, что с честью вынесу это звание. Пришлите лишь корректуру. Помогите выдумать заглавие.

Привет Нат[алье] Викт[оровне]. Спасибо за рисунок.

Ваш Вс. Мейерхольд

### 5. В. Э. Мейерхольд — А. В. Рыкову[[305]](#endnote-299)

Дорогой Александр Викторович,

благодарю за Ваше милое письмо. Оно меня очень успокоило. Я, оказывается, совсем не умею переписываться с присяжными {132} поверенными и их помощниками. Когда Вы мне написали, я все сразу понял.

Вот только не знаю: кого я должен простить. Я ни на кого не сердился. Был очень огорчен, и только. В этом, однако, вы — без вины виноватые. Вы порицали «ландыш за то, что он не пахнет розой» (К. Р.). Ландыш хочет остаться ландышем. «Son genre est petit, mais il est graud daus son genre»[[306]](#endnote-300).

Очень прошу, непременно найдите Васю Великанистова[[307]](#endnote-301). По паспорту он: *Василий Егорович Зыкин*. Адрес, по которому я переписывался с ним в этом году, был таков: Старая улица, Бодалевский переулок, д. Цуцкаревой, *Ижевский завод (Вятской губ.)*.

Если Вы его увидите, скажите ему, что я послал ему заказное письмо с почтовыми марками (вложены были), но не получил ответа на письмо. Мне необходимо знать, получил ли Вася это письмо. Как только найдете Васю, сейчас же пришлите мне его адрес. Я пошлю ему денег. Он всегда очень нуждается. Передайте ему мой поклон. И дайте ему мой московский адрес: Сретенка, Мясной, 10, кв. 5. Скажите ему, что я в Москве, пробуду и весь июль (не только июнь).

Вашей сестре и всем Вашим мой привет.

Я писал Фейгину, что за третий номер надо назначить цену — 1 р.

Благодарю за три цифры для обложки.

Что делать: как вышли, так вышли; знаю, как трудно подлаживаться под другого[[308]](#endnote-302).

Благодарю за все, за все.

Любящий Вас Вс. Мейерхольд

### 6. В. Э. Мейерхольд — И. Ф. Федорову (для А. В. Рыкова)[[309]](#endnote-303)

Дорогой Александр Викторович!

Получил я Вашу открытку и Ваше закр[ытое] письмо (из Вятки оба). Благодарю за память. От Васи я получил письмо. Он в Перми. Вам, мне кажется, дали сведения не о Васе Великан[истове], {133} а об его брате (на Васю не похоже, чтобы из-за сердечных дел он мог бросить цирк). Он не писал, как и зачем попал он в Пермь, но мне кажется, его сманили от Коромыслова или цирк Великомировых снова взял его к себе (ведь Вася был в Ижевском заводе) в учение частно. Номер задержался из-за недоразумений с бумагой. Бумага не подошла под формат обложки. Только вчера я дал телеграмму с советами насчет бумаги. Сколько, еще пройдет времени, пока вопрос уладится. Передо мной обложка, сработанная Бутковской[[310]](#endnote-304). Синий и черный цвета вышли, но желтый очень плохо вышел. Что скажет Головин? Боюсь. Отчего № 13 на обложке, а не 1 – 3? Пишу открытку, а не пространное письмо, в надежде скоро Вас увидеть. Как приедете, телеграфируйте 4-24-47.

Встретим. Если не сможем выехать на вокзал, приезжайте к нам. Будем вместе блуждать по Москве в свободные от наших работ часы. Тут нет никаких балаганов.

Гр. Г. Ф.[[311]](#endnote-305) шлет Вам привет. Я пробуду здесь весь июль.

Привет сестре.

Любящий Вас Вс. Мейерхольд.

29 июня 1915 г. Сретенка. Мясной, 10, кв. 5.

### 7. В. Э. Мейерхольд — А. В. Рыкову 11 августа 1915 г.[[312]](#endnote-306)

Дорогой Александр Викторович!

Будьте любезны побывать в Общ[естве] инженеров (Бородинская, 6) в часы, когда там бывает Станислав Мартынович Жван. Спросите его: передал ли он наше заявление Совету (о предоставлении нам помещения в этом сезоне); заявление было мною подано в канцелярию клуба весной. Скажите, что я приду 14 – 15 с[его] месяца. Быть может, надо подать еще раз заявление.

Будьте добры, узнайте. Извините, что я беспокою Вас.

Шлю приветы всем Вашим.

Когда приезжает Соловьев?

Я здесь остаюсь до 14‑го. Адрес: Ст. Преображенская Петроградско-Варшавской ж. д., дача Скобельциных, 9.

Новый адрес в Петрограде: 6 рота, д. 8, кв. 5.

До скорого свидания.

Ваш Вс. Мейерхольд

### **{****134}** 8. Г. Г. Фейгин — А. В. Рыкову 25 ноября 1915 г.[[313]](#endnote-307)

Петроград

Пушкарская 69

Его благородию

Александру Викторовичу Рыкову

Дорогой Александр Викторович,

я пребываю в убийственном состоянии духа по ряду причин, в числе которых прибытие, а затем кончина раненого товарища — офицера. Это послужит моим оправданием как в опоздании, с каким отвечаю Вам, так и в лаконичности этого ответа.

О делах писать не хочется. Книжка выйдет 30 июня — напишите, выслать ли ее Вам и куда. Мечусь, как проклятый, никогда еще не был так занят, как теперь, устаю страшно, но все же не хотел бы покинуть Петербурга, который по вечерам прекрасен томящей до слез болезненной красотой, — обменялся письмами с Нат[альей] Викт[оровной], которой послал том комедий и водевилей Скриба с неплохими гравюрами 40‑го года (есть кое-что Гаварни). В. Э. ответил К. А. Вогаку[[314]](#endnote-308) на его загвоздистое письмо в довольно милом и покорном тоне. Но отношение его к инциденту со статьей меня переполнило огорчением. «Меня действительно возмутило [?] письмо Фейгина [?], — приблизительно так пишет он, — но затем я получил письмо от Рыкова, которое немножко смягчило резкость [!] письма Ф., т. ч. можно считать инцидент исчерпанным»; можно, но нужно ли? Это покажет очень и то, какой будет наша милая Студия[[315]](#endnote-309).

Вы понимаете, дорогой Александр Викторович, что меня огорчает эта тирада не в отношении моего самолюбия, а в отношении извращения смысла того выступления по поводу статьи, которое я считал, во-первых, чисто идейным, диктуемым интересами дела и достоинством В. Э., во-вторых, *нашим*, а не моим; между тем в представлении В. Э. оно отразилось как мое личное, притом как выходка, как возмутительная бестактность. Неужели же любить апельсинную идею и любить В. Э. можно только в формах льстивого царедворца и нельзя в форме нелицеприятного друга? Но Бог с ней, с этой историей. Подожду и я ее развязки осенью. — Приезжайте скорее, дорогой Александр Викторович. Я совершенно один остался, нет совершенно никого. Тоскливо страшно. Сейчас хлопочу с подготовкой экспедиций журнала.

Шлю Вам лучшие мои приветствия.

Пишите — подарите.

Ваш Григорий Фейгин.

### 9. В. Н. Соловьев — А. Л. Грипичу[[316]](#endnote-310)

Милостивый Государь Алексей Львович!

Ввиду предложения В. Э. Мейерхольда (сегодня по телефону) вступить с ним в дальнейшие переговоры и отвода им предложенного мною представителя в лице М. Л. Лозинского[[317]](#endnote-311), довожу до Вашего сведения, что, за неимением других лиц, я вторично просил А. В. Рыкова согласиться взять на себя труд выработки модусов.

При этом я считаю необходимым довести до Вашего сведения и просить Вас подтвердить В. Э. Мейерхольду, что как согласие А. В. Рыкова быть моим представителем, так и всякие переговоры мои с В. Э. Мейерхольдом могут иметь место исключительно после предварительного объяснения В. Э. Мейерхольда с А. В. Рыковым[[318]](#endnote-312), на котором я настаивал вчера во время Вашего отсутствия.

Примите искренние в совершенном почтении

Вл. Соловьев.

## **{****136}** А. В. Рыков Письма из осажденного города (Публикация Л. Овэс)

Адресат: Рыкова Вера Федоровна (1902 – 1988), жена А. В. Рыкова — певица (меццо-сопрано), до войны имела непродолжительную сценическую и концертную практику. В 1941 г. с мужем эвакуировалась в г. Киров (Вятка), где выступала в госпиталях и воинских частях.

Источник: Письма печатаются по подлинникам, хранящимся в личном архиве Е. Н. Рыковой, племянницы А. В. Рыкова (Ленинград — Петербург).

### 1. 4 февраля 1943 г., Буй

Родная моя Манюня, путешествие наше продолжается. Вчера в 12 ч. дня пришли в Буй, простояли там до 2 1/2 часов ночи, затем пошли и сегодня в 8 ч. утра пришли в Вологду. <…> В этом тупике сейчас и сидим, километрах в 5 от Вологды. Когда уедем — неизвестно. Была попытка отцепить вагоны с декорациями, за пол-литра ликвидированная. Сейчас Рудник[[319]](#endnote-313) и Клейнеров[[320]](#endnote-314) отправляются в Вологду, в управление Сев[ерной] ж. д., проталкивать нас дальше. <…>

Вчера была попытка организовать общественные работы; каждый мужик должен был привести по 1 ведру воды для уборной. Принесли 6 ведер, — в том числе я, дальше расстроилось, так как орденоносцы отказались. Я сказал Полибину[[321]](#endnote-315), что от дальнейших работ прошу меня освободить, поскольку в орденоносном БДТ социализма не построить, с чем он и согласился. <…>

Целую тебя крепко.

Будь здорова и благополучна. Твой Шура.

### 2. 12 февраля 1943 г., Ленинград

Дорогая моя, сижу на Фонтанке[[322]](#endnote-316). После дня мытарств устроились хорошо. Тепло, вода, свет. Живем вшестером: Сорокин, Карнович, Москвин, Кузнецов, Семилетов[[323]](#endnote-317) и я. Начальство и орденоносцы — в «Астории». Жалуются на холод. <…> Города {137} пока не видел, везли ночью на автобусе. Уже видел много людей, они особенные, непохожие. <…>

### 3. 12 февраля 1943 г., Ленинград

<…> Подвожу итоги сегодняшнего дня. Обедал, кормят превосходно: сегодня 1) щи, 2) гуляш, 3) каша ячневая, 4) желе. Выдали карточки. При первой возможности пришлю тебе сладкого. С мылом и стиркой хорошо.

Настроение к вечеру ухудшилось. Приходит масса народу, очень много воспоминаний о том, кого уже нет. Но это пройдет. Когда откроемся, непонятно — очень много надо делать еще. 20 января в театре вылетели почти все стекла — в Лигове очень сердятся за Синявино и Шлиссельбург[[324]](#endnote-318). Но я уже привык не обращать на это внимания, как и все здесь.

### 4. 15 февраля 1943 г. Ленинград

<…> Здесь нас встретили неорганизованно, из-за этого пришлось мерзнуть несколько часов где-то на путях; холодно, рядом бьет наша гаубица — словом, неприятно. Попали в театр часам к 12 ночи. Приехал промерзший и ужаснулся — в театре холоднее, чем на улице. Но оказалось, что в комнате, где мы поместились, тепло, стоит времянка, и мы топили ее до 4 ч. утра, пили чай и водку, а затем прекрасно выспались на великолепных пружинистых кроватях.

Живем вшестером, и пока думаю тут жить. Здесь тепло, свет, весь день вода, рядом столовая, потолочные своды, что еще имеет значение, два больших окна упираются прямо в стенку дома. Главное же — не нужно выходить на улицу, чтобы идти на работу. Я же, познакомившись с обстановкой, пришел к убеждению, что выходить на улицу следует только в случае безусловной необходимости. Этого правила я и буду придерживаться. Но, несмотря на это, общее настроение чрезвычайно бодрое и того сознания безвыходности и обреченности, которое было перед отъездом, — нет и следа. Огромную роль в этом играют окружающие люди, которые, конечно, хоть есть тут и другие элементы. Но об {138} них после — еще не разобрался. Но, в общем, презрение людей к обстановке и к опасностям, которым они подвергаются, — просто потрясает, и хочется быть таким, как они.

Город изменился. Он почернел и обуглился. Но он остается прекрасным, несмотря ни на что. Чисто, достаточно милиционеров. Ходят трамваи. В парикмахерских девушки завиваются и делают маникюр. В театре еще не был. На днях в Филармонии пела Пакуль[[325]](#endnote-319). В ближайшие дни предполагаем с С. Сорокиным послушать «Онегина»[[326]](#endnote-320). <…>

### 5. 17 февраля 1943 г., Ленинград

<…> Сейчас рысью под «Интернационал» (11 ч. ночи)[[327]](#endnote-321) прибежал от Бартошевича[[328]](#endnote-322), где пил чай и беседовал по деловым вопросам. Предлагают работу — выставка к 25 [-летаю] Красной Армии. Если не будет трудно организационно — возьму, благо пока в театре не беспокоят. Сейчас идет разгрузка вагонов, на ней работают все, даже заслуженные, но меня освободили, очевидно, по возрасту.

С сегодняшнего дня получили дополнительные талоны на столовую, на которую отобрана дополнительная карточка. Сейчас обедал в ней (тоже в театре), — еще лучше, чем первая. Завтра и далее буду завтракать в 12 ч. и обедать около 5 часов. Все по этому случаю в восторге.

Сегодня на Невском встретил композитора Кочурова[[329]](#endnote-323), который учил меня, как ходить по улицам. Пока непонятно, ибо практики было еще маловато. <…>

### 6. 1 марта 1943 г., Ленинград

<…> Основным в Ленинграде является крайняя неопределенность возможности сделать что-либо, и никакие поставленные сроки — нереальны. Происходит это, во-первых, из-за краткости времени вообще — после 11 ч. ходить нельзя, да и как только стемнеет, люди стараются передвигаться по улицам возможно меньше — темно, оттепель, везде лужи; во-вторых, по причинам тебе известным, которые возникают неожиданно[[330]](#endnote-324). Только ты напрасно {139} волнуешься — все это страшнее кажется в Кирове, чем здесь. Здесь я уже привык различать разнообразные шумы и от кого они исходят. Кроме того, существенные неприятности за наше пребывание были три раза, причем на улице я оказался только раз, а именно 15 февраля, причем учинил быструю перебежку до почты на Невском и там отсиделся. Когда же мы находимся в здании, например, в Александринке, то на все чихаем с высокого дерева — стены толстые, и им никакая шрапнель не страшна. Таким образом, все это в основном создает осложнения в работе и передвижении, но само по себе очень мало эффективно. Только напрасно ты желаешь нам метелей — именно в метели и туманы это и бывает. Что же касается тревог, то они бывали очень редко, и никаких эффектов с воздуха я не видел и не слышал. Тут у наших, по-видимому, дело поставлено крепко. Думаю, что и все остальное скоро прекратится, да и сейчас соседи[[331]](#endnote-325), как я уже сказал, позволяют себе это не часто — ибо обходится им это дорого.

### 7. 27 марта 1943 г., Ленинград

<…> Сегодня было открытие — торжественное и многолюдное — «Давным-давно»[[332]](#endnote-326). Огромный успех, в особенности Карповой, действительно хорошо играющей роль Ефимовой[[333]](#endnote-327). Вообще в городе ажиотаж — у кассы толпы народу, до 10‑го все продано. Было два общественных просмотра «Нью-Йорка»[[334]](#endnote-328) и «Давным-давно». Как ни странно, второй спектакль у театральных людей (Бартошевич и пр.) котируется выше, чем первый. <…>

### 8. 28 марта 1943 г., Ленинград

<…> Сегодня прошел первый спектакль «Нью-Йорка». Успех грандиозный. Зритель шалеет, главным образом, от общей слаженности спектакля, вида театра — чисто, тепло, снимать верхнее платье обязательно. Следовательно, и в зрительном зале нарядно, много военных, генералов и т. д.

Был сегодня на Чайковской[[335]](#endnote-329). Окончательно надо считать утраченными все папки зарисовок Севера, черновики работ по {140} Шекспиру, «Западне», «Ревизору»[[336]](#endnote-330). Жалею, но отношусь к этому спокойно, ибо все пережил в Кирове. <…>

### 9 1 апреля 1943 г., Ленинград

<…> Начну с квартиры. Я привел ее в относительный порядок, т. е. сжег весь мусор, подмел и произвел ревизию вещей. В конечном счете нас все-таки потрепали. <…>

Из рисунков уничтожено не менее 50 %. От ряда работ не нашел и следа («Лед и сталь», «Человек-масса»)[[337]](#endnote-331). Но самое главное — уничтожены все папки с зарисовками за 15 – 20 лет.

Таким образом, если принять во внимание кировские кражи, потерпел я ущерб довольно сильный. Реагировал на это слабо — все это я пережил в Кирове в прошлую зиму, более того — теперь могу сказать, что видел во сне по ночам реально, как горят мои работы, — от того так и запсиховал. <…>

За квартиру, увы, пока приходится держаться, хотя она и без света, и без воды, и без стекол. Дело в том, что годный жилищный фонд города весьма невелик и пока неуклонно уменьшается. Получить новую квартиру в надежном доме и хоть сколько-нибудь подходящем районе нелегко. Пока решил жить в театре до тех пор, пока не выгонят. Добился у Рудника официального согласия на организацию театрально-макетной мастерской. Если он не обманет и даст комнату в театре, буду жить неофициально — во всяком случае, до тепла. А там будет видно. <…>

Жизнь моя в театре, по-моему, улучшилась. Рудник — надолго ли, не знаю — резко изменил свое отношение ко мне в лучшую сторону. Все произошло из-за «Парня из нашего города»[[338]](#endnote-332), где я кое-что прокорректировал, а многое сам лично переписал. <…> Сейчас возобновляем «Слугу»[[339]](#endnote-333), дальше буду делать «Кремлевские куранты»[[340]](#endnote-334). Мысли есть. На днях должен получить комнату свою в театре. Буду там жить — пока неофициально, но, по-видимому, ведущим работникам это разрешат. Все хорошо, только очень раздражают и дезорганизуют обстрелы. Это хуже, чем тревоги и налеты, ибо чувствуешь себя совершенно беспомощным и незащищенным. При налете отвечает зенитками весь город: их масса, красиво это необычайно; кажется, что все небо начинает раскалываться и искриться. <…>

Забыл тебе написать, что сегодня был в ЛОСХ. Окончательно зарегистрировался. 20‑го принимаю бразды правления декорационной {141} секцией. Встретил Альмедингена[[341]](#endnote-335). Вид хороший. Белицкий[[342]](#endnote-336) жив, находится где-то под Ленинградом. <…>

### 10. 31 августа 1943 г., Ленинград

<…> Сегодня получил твою открыточку от 19.07 и, по случаю только что сданной премьеры («Беспокойная старость»)[[343]](#endnote-337), доставляю себе удовольствие немедленно на нее ответить. Кстати сказать, спектакль прошел с огромным успехом, подогретым к тому же двукратным выступлением Рудника о взятии сначала Ельни, а потом Рыльска[[344]](#endnote-338). Но и независимо от того, спектакль очень хорош, много лучше нормальных спектаклей БДТ. По-видимому, это объясняется игрою двух основных исполнителей (Грановская, Жуков), не являющихся актерами БДТ[[345]](#endnote-339) — остальное играет молодежь: Семилетов и др. Это доходит до наших зубров, и они только тихо шипят от злости, — но очевидная оплеуха получена, и так, что громко ничего нельзя сказать.

По меткому выражению Ирины[[346]](#endnote-340), Рудник сейчас является чем-то вроде укротителя в цирке — стреляет, бьет хлыстом по морде, а зверье БДТ ползает на брюхе, опустив голову, боится ударов, но все же норовит зайти сзади и вцепиться в затылок. <…>

Мы, небольшая группа, любящая в искусстве — искусство, а не собственное в нем участие, естественно, поддерживаем Леву, несмотря на его тяжелый и трудный характер, и работаем сейчас действительно не за страх, а за совесть. <…>

Мне ищут квартиру, но поскольку этим занимаются основные работники БДТ, то могут проискать еще полгода. Впрочем, стараюсь мазать их скипидаром не меньше двух раз в неделю <…>

У нас принята куча новых актеров: Папазян, Честноков, Аскинази, Антипова, Чернов, Рынкевич, Матвеев и т. д.[[347]](#endnote-341) Из старых работников БДТ взяты Копелян, Осокина, Богдановский, Корн[[348]](#endnote-342). Все это, конечно, усугубляет вину Рудника перед заслуженными и орденоносцами…

Жизнь стала в театре последнее время надоедливой. Очень утомляет шум, рядом у Тараса не умолкает радио, с другой стороны, мой приятель В. И. Прокофьев осваивает для халтур саксофон, пиликает на скрипке Ломов. Внизу нередко великий русский {142} композитор Любарский играет свои произведения[[349]](#endnote-343). Когда же ко всему на улице еще стреляют, получается чересчур громко. А бегать отсюда ты запрещаешь. Впрочем, не только ты, но часто и ленинградская милиция. <…>

### 11. 3 сентября 1943 г., Ленинград

<…> Сижу и делаю женские костюмы к «Волкам»[[350]](#endnote-344). Надоело и злой. Квартиры не ищут, из театра хотят выселить. Завтра иду объясняться к Руднику. <…>

Самое паскудное в нашей жизни здесь то, что, несмотря на Ленинград, хамства больше, чем нужно. И неизвестно кто обхамит. Но почти каждый день это обязательно.

Сейчас разобрался в населении города, которое осталось. Оно делится на три группы — потрясающих по своей душевной красоте людей, чудовищных сволочей и больных. Последних мало. Военные, конечно, не в счет. Они хорошие и хотят быть еще лучше. Промежуточных категорий нет. Решил, кроме «Лен[инградской] правды», посылать тебе «Литературу и искусство». Все-таки интересно. <…>

Будь здорова и хранима Богом. Целую крепко. <…>

### **{****143}** 12. 11 сентября 1943 г., Ленинград

<…> Сегодня в первый раз ставили декорацию 1‑го акта «Волков». Она почти готова, причем Рудник утверждает при всех, что это лучшая декорация за все время его работы в БДТ, считая в том числе и работы Альтмана. С моей точки зрения, она для меня интересна новым подходом к теме, и мне очень хочется ее доработать. Внутренне я посвятил эту работу памяти великого режиссера, на принципах которого моя работа и зиждется[[351]](#endnote-345), хотя этого никому пока нельзя говорить. <…>

### 13. 12 октября 1943 г., Ленинград

<…> Вчера вечером была Юдина[[352]](#endnote-346), много играла, играла замечательно, играла Баха, Прокофьева, Рамо, Моцарта, Шопена и, наконец, Apassionat’у. Последней был совершенно потрясен и раздавлен и, полагаю, в первый раз в жизни ее понял.

Несмотря на выходной день и отсутствие концертов, на «творческой встрече» было 25 человек. Из них актеров — 8 человек. Такова культура театра! Ненавижу его плотью, чувствую себя прикованным к нему, и это источник всех моих болезней, огорчений, а может быть, и большего.

Сегодня премьера. В общем, у нас все готово, и настроение пока спокойное. Что вышло, то вышло, а остальное от меня не зависело. <…>

### 14. 15 октября 1943 г., Ленинград

<…> Сегодня смотрели эскизы Рудакова к «Много шуму из ничего». Не одобрили, но виноват в этом Вейсбрем, связавший художника по рукам и ногам… Пытаемся им помочь (я заинтересован в том, чтобы спектакль был хороший). Но все портит упрямство П. К.[[353]](#endnote-347)

О декорациях к «В[олкам] и о[вцам]» разговор идет по всему городу. Вот уж не знаешь, где найдешь, где потеряешь.

А Запорожье-то взяли![[354]](#endnote-348) А ты говоришь — не видно конца… А ведь это флагман германской армии, вообще разворот получается удивительный. <…>

### **{****144}** 15. 2 ноября 1943 г., Ленинград

<…> Вчера было торжественное открытие Студии при театре. Принято 30 человек. Много интересных девушек, на которых уже нацеливаются наши моншеры[[355]](#endnote-349), благо дамы в Кирове и держать за фалды некому. Нас с тобой это не касается, мы уже старички.

После официальной части был концерт. Выступали Софронов, Грановская, Полицеймако[[356]](#endnote-350). Но всех убил В. Папазян чтением Шекспира и Гюго. До его культуры Софронову надо идти еще 25 лет, и времени не хватит. Вообще Папазян очень интересный человек, и я буду рад, если с ним придется делать «Отелло»[[357]](#endnote-351). Тем более, что все уже придумано. Вчера сдал «эскиз макета» к 1 действию «Дна», не спал всю ночь, клеил, но не зря. Рудник ублаготворен. Сегодня едет к Андреенке[[358]](#endnote-352) за моим литерным пайком. <…>

### 16. 20 ноября 1943 г., Ленинград

<…> Встал сегодня поздно. Работал ночью до 5 утра, но выспался. Очень трудно делать «На дне» — в сущности, никаких возражений по старым эскизам пока не имею. А режиссера по мизансценам они не вполне устраивают. Вот и приходится их перекраивать. Боюсь, что получится хуже, чем первый вариант, а именно это-то и недопустимо.

С отъездом Рудника с моими личными делами полный застой, ни о пайке, ни о квартире даже разговаривать не с кем. Решил так; с этим делом не расстраиваться… Буду я этому городу нужен — помогут, а не буду — так и оставаться здесь ни к чему. Тем более, что перспективы его в будущем крайне неопределенны. Москва, пользуясь ситуацией, старается перетянуть к себе всех мало-мальски ценных людей. Так, по-видимому, не вернутся Шостакович, Лебедев, Мравинский, Соллертинский[[359]](#endnote-353). Ходят слухи о переводе всего Эрмитажа, тем более что в теперешнем состоянии здания ни одной картины повесить туда нельзя.

Решил поэтому еще больше свертываться; отбираю еще партию книг для продажи (не покупаю пока ничего), во вторник придут смотреть отцовский шкаф, надеюсь сбыть и его библиотеку. <…> Мера возможности определяется гл. образом соседями[[360]](#endnote-354), которые, например сегодня, ведут себя так, что выходить на улицу не хочется. Обнаглели после оставления Житомира[[361]](#endnote-355), хоть это пустяки, но все же неприятно.

{145} В БДТ, разумеется, я ни при каких обстоятельствах не останусь. Трудно (и противно) описывать всю эту мерзость, которая здесь творится, в Кирове было лучше, там они были пришибленные, а здесь подняли голову. <…>

### 17. 25 ноября 1943 г., Ленинград

<…> Если бы ты знала, родная, как мне хочется, чтобы скорее приехала. Но: квартиру я сегодня потерял, на старой ни полена дров, выбиты все стекла (одного стекольного боя я вынес три ведра), правда, навел в ней относительный порядок. Воды нет и не будет всю зиму — проржавели трубы, проходящие под плитой, и воду пришлось закрыть, плиту надо ломать — будут делать это не раньше весны. Света нет и когда будет — неизвестно: перебит кабель…

Потерял я квартиру потому, что театр не предоставил ни гвоздя, ни материалов, отпущенных для ремонта. Счастье, что я не договорился с печником (кирпичи и глину давало РЖУ) — потратил бы последние деньги.

Завтра иду серьезно говорить с Л. С.[[362]](#endnote-356) Пора бросить эти шутки: нужен я им — пусть помогают конкретно, не нужен — пусть отпустят. Тогда уеду, непременно уеду… Больше не могу <…>

### 18. 26 ноября 1943 г., Ленинград

<…> Сегодня был у Рудника; показывал ему готовые эскизы к «Дну». Как будто понравились, вопрос только в том, чтобы кто-нибудь не сказал что-либо со стороны. А покойный Кугель (критик)[[363]](#endnote-357) говорил, что в театре часто делают многое не потому, что нужно, а потому, что кто-то в левой кулисе на шестом плане сказал, что в этом месте надо почесать переносицу. Вот этих голосов из левых кулис я боюсь больше всего. Сказал Руднику об отборе квартиры. Ответил — ничего, найдем новую и такую, чтобы сразу переехать…

### **{****146}** 19. 27 ноября 1943 г., Ленинград

<…> Письмо сегодня не было отправлено, а вечером распечатал конверт и пишу еще. Вчера и сегодня утром выжидал, зная психологию соседей, которые очень должны были расстроиться из-за Гомеля[[364]](#endnote-358) и по поводу воздушной прогулки союзников по Берлину. По этому случаю носу из театра не высовывал и оказался вполне прав, ждали до обеда, а после не выдержали. А сидеть где-нибудь под воротами, да еще после вчерашней бани, меня мало устраивало. Тем более что погода последнее время омерзительная, изморозь, слякоть. Но, между прочим, весь день полетел кувырком, ничего не сделал, нигде не был, а окончательную точку поставил Рудник, назначивший вечером разговор и от него уклонившийся. Ой, боюсь, что граждане из шестой левой кулисы уже начали работать. Они мне порядочно напакостили в «Волках». Жду того же и по поводу «Дна». Но если это будет продолжаться так дальше, то с Рудником придется прекратить «творческую» работу. На эту тему буду с Л. С. разговаривать крепко. Только полагаю это сделать после 29, впрочем, все будет зависеть от хода событий. 29 у нас вечер по поводу Октябрьской годовщины, вручение переходящего Знамени, банкет (увы, с вырезом карточек), но с водкой, кино, танцы и кое-какие аттракционы. Имеем право пригласить в качестве гостей каждый одного или двух человек. За неприездом твоим в Ленинград мое право остается неиспользованным.

Сейчас в Ленинграде основная «злоба дня» — это запрещение пьесы Вишневского «У стен Ленинграда». Пьесу предлагали и нам, но Рудник, прочтя, уклонился — все-таки этому мужику отказать в хорошей голове и нюхе никак нельзя. Пьеса запрещена, как говорят, по настоянию представителей Ленфлота, как пасквиль на Ленинград и ленинградцев. Она должна была идти в театре Балтфлота, и вот такой случился конфуз… который непонятно чем кончится, ибо пьеса работается в Камерном театре и разослана управлением по делам искусств чуть ли не по всем театрам Союза[[365]](#endnote-359).

Разумеется, Вишневский не успокоится, будет настаивать на ее реабилитации, но ведь мнение командования флотом тоже кое-что значит. <…>

И еще событие, о котором ты можешь прочесть в «Лен[инградской] правде», если ты эти газеты получаешь (ты упорно молчишь на мой вопрос). Восстановлено освещение номерных фонарей — у домов по вечерам. Впрочем, по-настоящему эту реформу может почувствовать только ленинградец. Выключаться фонари должны лишь по сигналу ВТ[[366]](#endnote-360). Таковые же сигналы мы давно не слышали… и хорошо бы больше не слышать. <…>

### 20. 21 декабря 1943 г., Ленинград

<…> Эскиз 1 акта «Дна» сделал еще раз — если чутье мое (а я ему перестал доверять — очень уж устал) меня не обманывает — получилось нечто приемлемое. Сейчас наблюдаю в себе некую утомляемость, мозговую, очень трудно сосредоточиться, увидеть все сразу. Раньше для меня было достаточно увидеть ошибку, чтобы тут же ее исправить, а сейчас ошибку видишь, а как ее ликвидировать? — иногда бьешься днями с самыми элементарными вещами. Конечно, тут и утомляемость (нельзя же гнать работу за работой), и не то питание, какое нужно, опять же соседи вносят свой вклад…

Во всяком случае, считаю, что Рудник, если ему понравится, должен тебе кланяться в ноги за присылку муки, сахару, меда (я только им и обязан, что смог выполнить четвертый, притом безусловно лучший, эскиз второго варианта) — вместо того пайка, который он обещает четвертый месяц. Вообще, работа моя в БДТ — это сплошные убытки: платят мне 2‑1/2 тыс. за постановку вместо 12, которые получают другие, не будь театра, я литерный паек получил бы по ЛОСХ; а сейчас меня ЛОСХ знать не хочет как работника БДТ, квартиры у меня нет, денег тоже, и всякие обещания званий и орденов — сущий вздор. <…>

### 21. 23 декабря 1943 г., Ленинград

<…> Новостей немного. Третий день почти не выхожу из театра, также обстрелы и, главное, нашего района. Позавчера ночью положил снаряд в дом рядом с театром, вчера днем всадил в Фонтанку между Лештуковым и Чернышевым мостами. Вчера же угодил в трамвай на Невском и в толпу, выходящую из кино «Октябрь» (уг. Невск. и Литейного). Не распространять.

В первый раз пришлось неоднократно спускаться в бомбоубежище, так близко были разрывы.

Вообще, думаю, что конец декабря и январь будут самыми трудными временами нашей жизни здесь. Наше наступление, по-видимому, началось[[367]](#endnote-361), но и тут пока немцам везет, после двухдневного мороза опять оттепель.

Сегодня был у Рудника, показывал эскизы «Дна». Ему нравятся, мне — нет. Паек мой, кстати говоря, провалился. <…> Андреенко отказал — не заслуженный и не орденоносец, а по должности не полагается. Так говорит Рудник, может, и врет. Правда, что у нас здесь с пайками, дополнительными карточками и так далее стало очень жестко, но мне-то от этого не {148} легче, и мои претензии к городу остаются в полной силе. Не знаю, что буду делать, работать трудно, после гастрита очень ослабел и еще похудел. Теперь очередной допинг, выкинутый Л. С. [Рудником] — это орден якобы для меня, утвержденный всеми инстанциями (не распространять).

Я сегодня не выдержал и сказал Л. С., что работаю не для орденов и пайков, что не человек из БДТ, а приехал сюда и работаю, выполняю свой долг, и что он напрасно мне все это говорит. Он был очень сконфужен, насколько, конечно, может быть сконфужен Рудник, тем более, что я добавил, что если я и поднимал вопрос о пайке, то только потому, что ряда вещей в питании мне для хорошей работы не хватает, и что меня в данном случае интересовало и будет интересовать только качество моей работы и что только это, да еще известный интерес к его, Рудника, творческой работе меня и удерживает здесь. Думаю, что так поставить вопрос было нужно. <…>

### 22. 25 декабря 1943 г., Ленинград

<…> Твое письмо, которое я хотел отправить через Томского[[368]](#endnote-362), еще лежит, — он исчез и не показывается, мы вообще стали беспокоиться, что с ним, всякие неприятности часто случаются с вновь прибывшими, сразу же не отдающими себе отчета, как себя надо вести. Ведь и я осознал положение вещей не сразу, а (точно могу сказать) 28 апреля, в день твоего рождения. И вообще многое доходит не сразу — сейчас скорее, ибо положение острое. И вы, находящиеся в Кирове, конечно, во многом не отдаете себе отчета, да и немыслимо многое понять, не находясь здесь, когда идешь по улице, усыпанной осколками стекол, а рядом пожарными шлангами смывают то, что от кого-то осталось.

Вот ты пишешь: «… самое обидное то, что едет Марья Григорьевна, жена В. Т.»[[369]](#endnote-363) Дорогая моя, я очень люблю и уважаю этих стариков, они отличные люди, но согласись, что существо их отношений — не существо наших. Для них привычка друг к другу, общее хозяйство (обмыть, обшить, починить) — главное в жизни. Если с кем-нибудь из них случится что-либо, для другого это будет несомненно большое горе, но и только. Наши с тобой отношения, по крайней мере я их так понимаю, имеют еще одно: моральную силу. Ее я чувствую и находясь здесь, в то время, как ты в Кирове, и она-то меня держит и организует, несмотря на большую (сейчас) физическую слабость. Она во многом (если не во всем) определяет мои поступки и линию моего поведения, заставляет думать и о будущем — и желать его. Утрата такой силы для меня была бы не только горем. Она равносильна была бы моей гибели.

{149} Вот почему, если моя работа сейчас определяется служением России (а я опять воспринял свою родину, в этом великий очистительный смысл этой войны), мое нахождение здесь закономерно, как закономерно то, что прадед мой висит в Эрмитаже как герой Отечественной войны 1812 года[[370]](#endnote-364), и как закономерно то, что мой покойный отец, будучи человеком совершенно иной культуры, пользовался уважением таких людей, как С. М. Киров[[371]](#endnote-365). И нахождение мое здесь является, если хочешь, моей гордостью, так, подводя какие-то итоги (а после 50 лет их можно и должно делать), может быть, придется прийти (для себя) к выводу, что самым существенным делом моей жизни была не моя работа художника, а то, что с 1918 по 22 год, будучи молодым офицером старой армии, я по собственному желанию закладывал первые кирпичи (плохо, но как умел) в основу той величественной организации, которая носит название — Красная Армия. Может быть, это и не так, но этим я тоже горжусь. И именно поэтому появление твое здесь сейчас было бы преждевременным. Пойми меня, будучи в Кирове — ты для меня сила, на которую я опираюсь, здесь ты была бы моей слабостью, ибо я все время за тебя боялся бы.

В моей жизни здесь я вообще различаю три периода: первый — несознательного отношения к вещам, второй (с 28 апреля) — сознательного отношения, но я не боялся. С недавнего времени наступил третий — в первый раз мне стало страшно. Страшно за себя, что было бы, если бы ты была здесь?

Вот, дорогая моя, что хотелось написать тебе сегодня. Я очень надеюсь и верю, что третий период окажется самым коротким и уже близок час нашего свидания. Он ведь может наступить внезапно, пока же у нас немцам везет: зимы нет, хоть Нева и встала. <…>

Сижу на репетициях «Лира»[[372]](#endnote-366) и наслаждаюсь музыкой Шостаковича. Только что раскопал: в основе последней песни шута лежит все-таки Мусоргский — Юродивый у «Василия Блаженного». Но как это сделано! Что же касается оркестровки, то так Мусоргский не мог. Из пяти инструментов (скрипки, альт, виолончель, фагот) Д. Д. добивается симфонического звучания. Музыканты подобрались хорошие и играют сами, независимо от бездарного Любарского.

Из хозяйственных новостей могу сообщить о приобретении сегодня за 22 р. с вырезом [нрзб.] промтоварной карточки по ордеру новых калош. Завтра пойду расшаркиваться и благодарить Грибоедову[[373]](#endnote-367). Она сейчас председатель МК и работает отлично, ко мне очень внимательна. <…>

# Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)  
[О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Акимов Н. П. — [4](#_page004), [6](#_page006) – [21](#_page021), [44](#_page044), [54](#_page054), [55](#_page055), [59](#_page059), [60](#_page060), [82](#_page082), [84](#_page084), [88](#_page088), [89](#_page089), [99](#_page099)

Аксенов И. А. — [7](#_page007), [20](#_page020)

Акулинин С. — [99](#_page099)

Александров А. — [115](#_page115)

Алексеев С. П. — [88](#_page088)

Алперс Б. В. — [8](#_page008), [20](#_page020), [74](#_page074), [132](#_page132)

Альмединген Б. В. — [141](#_page141)

Альтман И. Л. — [93](#_page093), [102](#_page102)

Альтман Н. И. — [143](#_page143), [150](#_page150)

Альтус Е. Г. — [141](#_page141)

Андреенко И. А. — [144](#_page144), [147](#_page147)

Антипова-Пожалова Н. В. — [141](#_page141), [142](#_page142)

Антоневич П. Р. — [59](#_page059)

Аристофан — [55](#_page055)

Асафьев Б. В. — [58](#_page058), [77](#_page077), [79](#_page079)

Аскинази Е. В. — [141](#_page141), [142](#_page142)

Афиногенов А. Н. — [11](#_page011), [57](#_page057), [73](#_page073), [93](#_page093), [99](#_page099)

Ахматова (Горенко) А. А. — [129](#_page129), [130](#_page130)

Ахметели Сандро — [22](#_page022), [23](#_page023)

Байрон Джордж Гордон Ноэл — [38](#_page038)

Бартошевич А. А. — [138](#_page138)

Басов В. С. — [36](#_page036), [37](#_page037), [39](#_page039), [40](#_page040), [42](#_page042) – [44](#_page044), [46](#_page046), [58](#_page058), [59](#_page059), [77](#_page077) – [79](#_page079)

Басов О. Н. — [9](#_page009)

Бассехес А. — [6](#_page006), [12](#_page012), [20](#_page020)

Бах Иоганн Себастьян — [143](#_page143)

Бахтерев И. В. — [103](#_page103), [108](#_page108), [115](#_page115)

Бахтин М. М. — [105](#_page105), [115](#_page115), [116](#_page116)

Бачелис Т. И. — [73](#_page073), [100](#_page100)

Бежар Морис — [64](#_page064)

Белицкий И. С. — [129](#_page129), [141](#_page141)

Бенуа А. Н. — [5](#_page005), [125](#_page125), [126](#_page126), [128](#_page128), [130](#_page130), [131](#_page131)

Бергельсон Д. Р. — [66](#_page066)

Березарк (Рысс) И. Б. — [46](#_page046), [53](#_page053), [54](#_page054), [101](#_page101)

Березов П. А. — [79](#_page079)

Бернар Сара — [88](#_page088)

Бескин Э. М. — [6](#_page006), [100](#_page100)

Беэр — см. [Рест Борис](#_Tosh0008637)

Блок А. А. — [107](#_page107), [111](#_page111)

Блюм В. И. — [6](#_page006), [8](#_page008), [20](#_page020)

Богданов Т. И. — [141](#_page141), [142](#_page142)

Богдановский А. А. — [141](#_page141), [142](#_page142)

Боровой Л. Я. — [53](#_page053)

Брейгель Питер — [12](#_page012)

Бродянский Б. Л. — [87](#_page087), [93](#_page093), [101](#_page101), [102](#_page102)

Брокгауз Ф. А. — [40](#_page040), [46](#_page046), [47](#_page047)

Бутковская Н. И. — [133](#_page133)

Бушуева С. К. — [5](#_page005), [22](#_page022)

Бэкон Френсис — [25](#_page025)

Вагинов К. К. — [103](#_page103), [105](#_page105), [107](#_page107), [113](#_page113), [115](#_page115) – [117](#_page117)

Вагнер Рихард — [66](#_page066)

Вайнтрауб Я. С. — [139](#_page139)

Вахтангов Е. Б. — [6](#_page006) – [10](#_page010), [14](#_page014), [17](#_page017), [18](#_page018), [20](#_page020), [60](#_page060), [64](#_page064), [89](#_page089), [99](#_page099), [102](#_page102)

Введенский А. И. — [103](#_page103) – [105](#_page105), [108](#_page108) – [110](#_page110), [112](#_page112) – [117](#_page117)

Вейнберг П. И. — [34](#_page034), [63](#_page063), [81](#_page081)

Вейсбрем П. К. — [139](#_page139), [143](#_page143)

Великанистов (Зыкин) В. Е. — [132](#_page132), [133](#_page133)

Великанистовы — [132](#_page132)

Великомировы — [133](#_page133)

Веснин А. А. — [8](#_page008)

Вивьен Л. С. — [86](#_page086), [87](#_page087), [127](#_page127)

Виленкин В. Я. — [102](#_page102)

Вильямс П. В. — [57](#_page057)

Виноградов О. М. — [63](#_page063)

Вишневский В. В. — [11](#_page011), [146](#_page146)

Владимирова Н. В. — [94](#_page094), [95](#_page095)

Вогак К. А. — [134](#_page134), [135](#_page135)

Волконский (Муравьев) Н. О. — [68](#_page068)

Всеволодский-Гернгросс В. Н. — [140](#_page140)

Гаварни Поль (Шевалье Сюльпис Гюйом) — [134](#_page134)

Гайдабура В. М. — [22](#_page022), [23](#_page023), [52](#_page052)

Гайдебуров П. П. — [88](#_page088), [101](#_page101)

Галилей Галилео — [43](#_page043)

Галич (Гинзбург) А. А. — [104](#_page104)

Галкин С. З. — [47](#_page047), [66](#_page066)

Гвоздев А. А. — [41](#_page041), [42](#_page042), [53](#_page053), [54](#_page054), [77](#_page077) – [79](#_page079), [84](#_page084), [85](#_page085), [99](#_page099), [101](#_page101)

Гинзбург Л. Я. — [130](#_page130)

Гладков А. К. — [139](#_page139)

Гоголь Н. В. — [110](#_page110), [113](#_page113), [126](#_page126)

Головин А. Я. — [127](#_page127) – [129](#_page129), [132](#_page132), [133](#_page133)

Голубенцев Н. А. — [53](#_page053)

Гольбейн Ганс — [16](#_page016)

Гольдони Карло — [125](#_page125), [126](#_page126), [141](#_page141)

Гомер — [114](#_page114)

Горчаков Н. М. — [93](#_page093), [94](#_page094), [102](#_page102)

{151} Горький М. (Пешков А. М.) — [7](#_page007), [25](#_page025), [26](#_page026), [52](#_page052), [127](#_page127)

Горюнов (Бендель) А. И. — [11](#_page011) – [15](#_page015), [20](#_page020), [88](#_page088)

Гофман Эрнст Теодор Амадей — [17](#_page017), [20](#_page020)

Грановская Е. М. — [86](#_page086), [141](#_page141), [142](#_page142), [144](#_page144)

Грановский (Азарх) А. М. — [66](#_page066)

Грибоедов А. С. — [113](#_page113)

Грибоедова-Емельянович В. А. — [149](#_page149), [150](#_page150)

Григорьев М. А. — [141](#_page141)

Грипич А. Л. — [135](#_page135)

Гроссман-Рощин И. С. — [6](#_page006), [20](#_page020)

Гуковский Г. А. — [130](#_page130)

Гуревич Г. С. — [94](#_page094)

Гюго Виктор — [26](#_page026), [144](#_page144)

Даниэль М. Н. — [66](#_page066), [100](#_page100)

Данте Алигьери — [104](#_page104)

Делакруа Эжен — [46](#_page046)

Дешевов В. М. — [141](#_page141)

Джукаинта Розанна — [5](#_page005), [118](#_page118)

Динамов С. С. — [23](#_page023), [72](#_page072), [78](#_page078), [100](#_page100), [101](#_page101)

Дмитревский И. А. — [31](#_page031)

Дмитриев В. В. — [37](#_page037), [45](#_page045), [55](#_page055), [56](#_page056), [87](#_page087)

Добронравов Б. Г. — [67](#_page067)

Добужинский М. В. — [7](#_page007)

Долинина Н. Г. — [130](#_page130)

Достоевский Ф. М. — [18](#_page018), [113](#_page113), [116](#_page116)

Дранишников В. А. — [56](#_page056)

Дрейден С. Д. — [101](#_page101)

Друскин Я. С. — [105](#_page105), [115](#_page115), [117](#_page117)

Дудников Д. М. — [40](#_page040), [45](#_page045), [77](#_page077), [81](#_page081), [88](#_page088), [90](#_page090) – [97](#_page097), [102](#_page102)

Дюрер Альбрехт — [12](#_page012)

Дюсис (Дюси) Жан-Франсуа — [57](#_page057), [58](#_page058)

Еремеев Г. И. — [40](#_page040), [44](#_page044), [53](#_page053), [77](#_page077), [78](#_page078), [81](#_page081), [92](#_page092), [96](#_page096)

Ермилов В. В. — [52](#_page052)

Ермолова М. Н. — [74](#_page074)

Ефимова А. Я. — [139](#_page139)

Ефрон И. А. — [40](#_page040), [47](#_page047)

Жаккар Ж.‑Ф. — [116](#_page116)

Жван С. М. — [133](#_page133)

Жежеленко Л. М. — [44](#_page044), [54](#_page054), [61](#_page061), [63](#_page063), [99](#_page099)

Жженов Г. С. — [64](#_page064), [100](#_page100)

Жирмунский В. М. — [129](#_page129), [130](#_page130)

Жуков А. М. — [141](#_page141), [142](#_page142)

Заболоцкий Н. А. — [103](#_page103), [116](#_page116)

Завадский Ю. А. — [9](#_page009), [65](#_page065)

Загорский М. Б. — [83](#_page083), [101](#_page101)

Захава Б. Е. — [9](#_page009), [89](#_page089), [102](#_page102)

Захаров Р. В. — [56](#_page056), [57](#_page057), [77](#_page077)

Зелинский Ф. Ф. — [26](#_page026)

Зингерман Б. И. — [50](#_page050), [51](#_page051), [54](#_page054)

Злобин К. М. — [94](#_page094)

Золотницкий Д. И. — [5](#_page005), [22](#_page022), [52](#_page052), [55](#_page055)

Золя Эмиль — [140](#_page140)

Зускин В. Л. — [51](#_page051), [67](#_page067), [72](#_page072)

Ибсен Генрик — [69](#_page069)

Иванов Л. И. — [46](#_page046)

К. Р. (Романов Константин Константинович) — [132](#_page132)

Кайнц Иозеф — [45](#_page045)

Каратыгин В. А. — [31](#_page031)

Карнович-Валуа С. С. — [136](#_page136), [137](#_page137)

Карпова З. А. — [139](#_page139)

Качалов (Шверубович) В. И. — [7](#_page007), [13](#_page013), [15](#_page015), [20](#_page020), [94](#_page094)

Киров (Костриков) С. М. — [65](#_page065), [56](#_page056), [149](#_page149)

Киршон В. М. — [67](#_page067)

Кичанова — см. [Лившиц-Кичанова И. Н.](#_Tosh0008638)

Клейнеров В. М. — [136](#_page136)

Книппер-Чехова О. Л. — [94](#_page094), [102](#_page102)

Кожевников — [35](#_page035)

Козинцев Г. М. — [7](#_page007), [8](#_page008), [18](#_page018), [20](#_page020), [55](#_page055), [150](#_page150)

Козловский А. Д. — [15](#_page015)

Константиновский А. И. — [141](#_page141)

Констриктор Б. — [5](#_page005), [103](#_page103), [117](#_page117)

Коншина Е. Н. — [94](#_page094)

Копелян Е. З. — [141](#_page141), [142](#_page142)

Корн (Зигерн-Корн) Н. П. — [141](#_page141), [142](#_page142)

Коромыслов — [133](#_page133)

Кортес Эрнан — [42](#_page042)

Костарев Н. К. — [58](#_page058), [59](#_page059), [61](#_page061), [63](#_page063), [99](#_page099)

Кочуров Ю. В. — [138](#_page138)

Крученых А. Е. — [107](#_page107), [116](#_page116), [117](#_page117)

Крэг Гордон — [7](#_page007), [10](#_page010), [51](#_page051), [54](#_page054), [73](#_page073), [74](#_page074), [100](#_page100)

Крюков Н. Н. — [96](#_page096), [97](#_page097)

Кугель А. Р. — [145](#_page145)

Кузнецов В. И. — [136](#_page136), [137](#_page137)

Курбас Лесь — [22](#_page022), [23](#_page023), [47](#_page047), [48](#_page048), [68](#_page068)

Кут (Кутузов) А. В. — [99](#_page099)

Лабиш Эжен — [9](#_page009)

Лавренев Б. А. — [141](#_page141)

Лавровский (Иванов) Л. М. — [57](#_page057)

Лебедев В. В. — [144](#_page144), [145](#_page145)

Левидов М. Ю. — [69](#_page069), [100](#_page100)

Левин Б. — [103](#_page103)

Ленин (Игнатюк) М. Ф. — [75](#_page075)

Ленский (Вервициотти) А. П. — [75](#_page075)

Лившиц-Кичанова И. Н. — [141](#_page141), [142](#_page142)

Липавский Л. — [115](#_page115)

Литовский О. С. — [6](#_page006), [8](#_page008), [20](#_page020), [73](#_page073), [78](#_page078), [79](#_page079), [100](#_page100)

Лозинский М. Л. — [14](#_page014), [19](#_page019), [20](#_page020), [135](#_page135)

Ломов М. И. — [141](#_page141), [142](#_page142)

Лопухина Е. Ф. — [106](#_page106)

Любарский Н. Я. — [142](#_page142), [149](#_page149)

Любимов Ю. П. — [98](#_page098)

{152} Малюгин Л. А. — [139](#_page139)

Мандельштам О. Э. — [108](#_page108), [116](#_page116)

Мансурова (Воллерштейн) Ц. Л. — [11](#_page011)

Манухова А. М. — [97](#_page097)

Марголян С. А. — [13](#_page013), [20](#_page020)

Марджанов (Марджанишвили) К. А. — [66](#_page066)

Мариенгоф А. Б. — [116](#_page116)

Маринетти Филиппо Томмазо — [18](#_page018)

Маркиш П. Д. — [66](#_page066), [100](#_page100)

Марков П. А. — [17](#_page017), [20](#_page020), [29](#_page029), [30](#_page030), [51](#_page051), [53](#_page053), [54](#_page054), [64](#_page064), [98](#_page098), [100](#_page100)

Масс В. З. — [19](#_page019)

Матвеев Н. И. — [141](#_page141), [142](#_page142)

Маяковский В. В. — [111](#_page111)

Мгебров А. А. — [135](#_page135)

Медовщиков Н. Н. — [139](#_page139)

Мейер В. Э. — [85](#_page085)

Мейерхольд В. Э. — [5](#_page005), [7](#_page007), [20](#_page020), [22](#_page022), [23](#_page023), [26](#_page026) – [30](#_page030), [33](#_page033), [36](#_page036), [38](#_page038), [40](#_page040), [46](#_page046), [52](#_page052), [53](#_page053), [55](#_page055), [83](#_page083) – [86](#_page086), [88](#_page088), [89](#_page089), [101](#_page101), [102](#_page102), [107](#_page107), [113](#_page113), [125](#_page125) – [135](#_page135), [143](#_page143)

Мейлах М. Б. — [115](#_page115) – [117](#_page117), [122](#_page122), [124](#_page124)

Мин (Минчиковский) Е. М. — [95](#_page095), [102](#_page102)

Минчковский (Минчиковский) А. М. — [95](#_page095), [102](#_page102)

Миронова В. М. — [4](#_page004), [6](#_page006)

Мирский (Святополк-Мирский) Д. П. — [79](#_page079), [101](#_page101)

Михоэлс (Вовси) С. М. — [22](#_page022), [23](#_page023), [42](#_page042), [47](#_page047) – [55](#_page055), [66](#_page066) – [73](#_page073), [100](#_page100)

Млечин В. М. — [67](#_page067), [100](#_page100)

Моисси Сандро — [9](#_page009)

Мольер (Поклен Жан-Батист) — [9](#_page009), [125](#_page125), [126](#_page126)

Монахов Н. Ф. — [55](#_page055)

Морев Г. Д. — [115](#_page115)

Морозов М. М. — [7](#_page007)

Морозов С. А. — [56](#_page056), [99](#_page099)

Москвин А. П. — [136](#_page136), [137](#_page137)

Моцарт Вольфганг Амадей — [143](#_page143)

Мочалов П. С. — [50](#_page050)

Мравинский. Е. А. — [144](#_page144), [145](#_page145)

Мусоргский М. П. — [149](#_page149)

Надеждин С. Н. — [86](#_page086)

Назарова М. А. — [79](#_page079)

Немирович-Данченко Вл. И. — [66](#_page066), [89](#_page089), [102](#_page102)

Николев А. — [105](#_page105), [114](#_page114), [117](#_page117)

Никольская Т. Л. — [113](#_page113), [115](#_page115) – [117](#_page117)

Новицкий П. И. — [65](#_page065)

Нотман (Энритон) Г. Ф. — [135](#_page135)

Нусинов И. М. — [68](#_page068), [100](#_page100)

Овэс Л. С. — [5](#_page005), [125](#_page125), [136](#_page136)

Олейников Н. М. — [115](#_page115)

Олеша Ю. К. — [88](#_page088)

Ольховский В. Р. — [75](#_page075)

Орлов Д. Н. — [73](#_page073)

Орочко А. А. — [16](#_page016)

Осокина В. А. — [141](#_page141), [142](#_page142)

Островский А. Н. — [55](#_page055), [84](#_page084), [108](#_page108), [142](#_page142)

Остужев (Пожаров) А. А. — [34](#_page034), [39](#_page039), [42](#_page042), [43](#_page043), [48](#_page048), [54](#_page054), [55](#_page055), [74](#_page074) – [76](#_page076), [80](#_page080), [81](#_page081), [83](#_page083), [85](#_page085), [100](#_page100), [101](#_page101)

Охлопков Н. П. — [55](#_page055), [73](#_page073), [82](#_page082), [83](#_page083)

Павлов И. П. — [33](#_page033)

Пакуль Э. Я. — [138](#_page138)

Палеари Л. — [115](#_page115)

Папазян В. К. — [55](#_page055), [77](#_page077), [141](#_page141), [142](#_page142), [144](#_page144)

Пастернак Б. Л. — [82](#_page082), [101](#_page101)

Пашенная В. Н. — [79](#_page079), [81](#_page081), [88](#_page088), [101](#_page101)

Певцов И. Н. — [31](#_page031), [37](#_page037)

Певцова Т. И. — [90](#_page090) – [92](#_page092), [94](#_page094), [97](#_page097)

Пельсон Е. — [101](#_page101)

Переверзев И. Ф. — [97](#_page097)

Перегудова Е. П. — [20](#_page020)

Персидская О. Н. — [62](#_page062), [99](#_page099)

Петипа М. И. — [46](#_page046)

Петров Н. В. — [127](#_page127)

Пизарро Франсиско — [42](#_page042)

Пиотровский А. И. — [6](#_page006), [18](#_page018), [21](#_page021), [27](#_page027), [53](#_page053), [54](#_page054), [56](#_page056), [62](#_page062), [63](#_page063), [77](#_page077), [99](#_page099), [101](#_page101)

Пискатор Эрвин — [68](#_page068)

Плавт Тит Макций — [27](#_page027), [55](#_page055)

Погодин (Стукалов) Н. Ф. — [141](#_page141)

Подольский С. С. — [12](#_page012), [20](#_page020)

Пожарская М. Н. — [126](#_page126)

Полибин А. М. — [136](#_page136)

Полицеймако В. П. — [144](#_page144)

Поло Марко — [43](#_page043)

Попов А. Д. — [9](#_page009), [40](#_page040), [55](#_page055), [58](#_page058)

Прокофьев В. И. — [141](#_page141), [142](#_page142)

Прокофьев С. С. — [55](#_page055) – [58](#_page058), [64](#_page064), [87](#_page087), [99](#_page099), [143](#_page143)

Пронин Б. К. — [135](#_page135)

Пушкин А. С. — [38](#_page038), [55](#_page055), [83](#_page083), [86](#_page086), [106](#_page106), [125](#_page125) – [128](#_page128), [130](#_page130)

Пыжова О. И. — [73](#_page073)

Рабинович И. М. — [66](#_page066)

Радек (Собельсон) К. Б. — [73](#_page073), [81](#_page081), [82](#_page082), [100](#_page100), [101](#_page101)

Радин (Казанков) Н. М. — [13](#_page013), [20](#_page020)

Радлов С. Э. — [4](#_page004), [5](#_page005), [19](#_page019) – [102](#_page102), [127](#_page127)

Радлова А. Д. — [26](#_page026), [34](#_page034) – [36](#_page036), [43](#_page043), [47](#_page047), [53](#_page053), [55](#_page055), [58](#_page058), [60](#_page060), [63](#_page063), [65](#_page065), [79](#_page079), [81](#_page081), [82](#_page082)

Райх З. Н. — [29](#_page029), [88](#_page088)

Рамо Жан-Филипп — [143](#_page143)

Расин Жан — [61](#_page061)

Рафаил М. А. — [101](#_page101)

Рафальский М. Ф. — [67](#_page067), [100](#_page100)

Рашевская Н. С. — [127](#_page127)

Ремарк Эрих Мария — [55](#_page055)

Рембрандт Харменс ван Рейн — [6](#_page006)

Ремизов А. М. — [107](#_page107)

Рест Борис (Шаро Ю. И.) — [100](#_page100)

{153} Риббентроп Иоахим — [44](#_page044)

Рискин Роберт — [139](#_page139)

Розенель Н. А. — [75](#_page075), [100](#_page100), [101](#_page101)

Ромен Жюль — [9](#_page009)

Рудаков — [143](#_page143)

Рудник Л. С. — [127](#_page127), [136](#_page136), [139](#_page139) – [148](#_page148)

Рудницкий К. Л. — [35](#_page035), [47](#_page047), [53](#_page053), [54](#_page054), [100](#_page100)

Рыклин Г. Е. — [100](#_page100)

Рыков А. В. — [5](#_page005), [36](#_page036), [77](#_page077), [126](#_page126) – [136](#_page136)

Рыков В. Д. — [149](#_page149)

Рыков В. И. — [150](#_page150)

Рыкова В. Ф. — [136](#_page136)

Рыкова Е. Н. — [136](#_page136)

Рыкова (по мужу Гуковская) Н. В. — [129](#_page129) – [131](#_page131), [134](#_page134)

Рынкевич Н. С. — [141](#_page141), [142](#_page142)

Садовский П. М. — [74](#_page074), [75](#_page075), [101](#_page101)

Салтыков-Щедрин М. Е. — [89](#_page089), [113](#_page113)

Сальвини Томмазо — [50](#_page050)

Самойлов Г. И. — [141](#_page141)

Семилетов Н. Ф. — [136](#_page136), [137](#_page137), [141](#_page141)

Симонов Н. К. — [141](#_page141)

Симонов Р. Н. — [9](#_page009), [16](#_page016), [18](#_page018)

Сигов С. — [116](#_page116)

Сирануйш (Кантарджян Меробэ) — [88](#_page088)

Скобельцины — [133](#_page133)

Скриб Эжен — [134](#_page134)

Слонимский А. Л. — [53](#_page053)

Смирнов А. А. — [25](#_page025), [72](#_page072), [79](#_page079), [83](#_page083), [84](#_page084), [91](#_page091), [92](#_page092), [100](#_page100) – [102](#_page102)

Смирнов Б. А. — [61](#_page061), [62](#_page062), [64](#_page064), [77](#_page077), [92](#_page092), [94](#_page094) – [97](#_page097), [99](#_page099), [102](#_page102)

Снайпер — [20](#_page020)

Соколова В. С. — [94](#_page094)

Соллертинский И. И. — [25](#_page025), [52](#_page052), [144](#_page144), [145](#_page145)

Соловьев В. Н. — [37](#_page037), [127](#_page127) – [129](#_page129), [131](#_page131), [133](#_page133), [135](#_page135)

Сорокин С. А. — [136](#_page136) – [138](#_page138)

Софронов В. Я. — [144](#_page144)

Сошальская (Розалион) В. В. — [44](#_page044), [64](#_page064), [77](#_page077), [79](#_page079), [92](#_page092)

Сталин (Джугашвили) И. В. — [19](#_page019), [22](#_page022), [23](#_page023), [25](#_page025), [54](#_page054)

Станиславский (Алексеев) К. С. — [38](#_page038), [55](#_page055), [126](#_page126)

Стуруа Роберт — [98](#_page098)

Сушкевич Б. М. — [87](#_page087)

Таршис Н. А. — [5](#_page005), [103](#_page103)

Тверской (Кузьмин-Караваев) К. К. — [55](#_page055), [59](#_page059), [64](#_page064), [99](#_page099)

Терентьев И. М. — [18](#_page018), [108](#_page108), [113](#_page113), [116](#_page116)

Толлер Эрнст — [55](#_page055), [141](#_page141)

Толстой Л. Н. — [75](#_page075)

Толчанов (Толчан) И. М. — [9](#_page009)

Томский Б. Н. — [149](#_page149)

Топоров В. Н. — [115](#_page115)

Травкин Н. — [116](#_page116)

Трауберг Л. З. — [18](#_page018)

Третьяков С. М. — [18](#_page018)

Тугендхольд Я. А. — [128](#_page128)

Турчанинова Е. Д. — [73](#_page073)

Туфанов А. — [116](#_page116)

Тышлер А. Г. — [39](#_page039), [46](#_page046), [47](#_page047), [55](#_page055), [69](#_page069), [70](#_page070), [73](#_page073)

Тьеполо Джованни Батиста — [77](#_page077)

Фальк К. — [45](#_page045)

Федоров И. Ф. — [132](#_page132)

Федоров С. И. — [94](#_page094)

Фрейгин Г. Г. — [128](#_page128) – [135](#_page135)

Фейхтвангер Лион — [73](#_page073), [100](#_page100)

Фердинандов Б. А. — [8](#_page008)

Форш О. Д. — [64](#_page064)

Франк С. Л. — [116](#_page116)

Хармс (Ювачев) Д. И. — [5](#_page005), [103](#_page103) – [108](#_page108), [113](#_page113), [115](#_page115), [116](#_page116), [118](#_page118) – [124](#_page124)

Хачатурян А. И. — [55](#_page055)

Хейзинги Йохан — [105](#_page105)

Хлебников В. В. — [108](#_page108), [117](#_page117)

Хмелев Н. П. — [65](#_page065)

Ходасевич В. М. — [7](#_page007), [27](#_page027), [55](#_page055)

Ходасевич В. Ф. — [106](#_page106), [116](#_page116)

Хохлов К. П. — [75](#_page075)

Цимбал С. Л. — [27](#_page027), [28](#_page028), [37](#_page037), [40](#_page040), [53](#_page053), [78](#_page078), [93](#_page093), [101](#_page101), [102](#_page102)

Ципко А. — [116](#_page116)

Черкасов Н. К. — [4](#_page004), [79](#_page079)

Чернов Н. П. — [141](#_page141), [142](#_page142)

Честноков В. И. — [141](#_page141), [142](#_page142)

Чехов А. П. — [84](#_page084), [114](#_page114)

Чехов М. А. — [9](#_page009), [11](#_page011), [15](#_page015), [19](#_page019), [55](#_page055), [88](#_page088), [89](#_page089)

Чирков Б. П. — [79](#_page079)

Чичагов П. В. — [149](#_page149)

Чушкин Н. Н. — [7](#_page007), [20](#_page020)

Шейгам Б. — [22](#_page022)

Шекспир Уильям — [4](#_page004) – [102](#_page102), [140](#_page140), [143](#_page143), [144](#_page144)

Шиллер Фридрих — [9](#_page009), [25](#_page025), [26](#_page026), [63](#_page063), [75](#_page075), [80](#_page080)

Шихматов Л. М. — [16](#_page016), [18](#_page018)

Шлепянов И. Ю. — [58](#_page058), [143](#_page143)

Шнеер А. Я. — [100](#_page100)

Шопен Фридерик — [143](#_page143)

Шостакович Д. Д. — [12](#_page012), [55](#_page055), [144](#_page144), [145](#_page145), [149](#_page149), [150](#_page150)

Шпенглер Освальд — [105](#_page105), [107](#_page107)

Щепкин М. С. — [108](#_page108), [113](#_page113)

Щукин Б. В. — [7](#_page007), [9](#_page009), [11](#_page011), [12](#_page012), [14](#_page014), [18](#_page018), [20](#_page020)

{154} Эйзенштейн С. М. — [18](#_page018)

Эйнштейн Альберт — [108](#_page108)

Эразм Роттердамский — [15](#_page015), [19](#_page019)

Эрдман Н. Р. — [19](#_page019), [111](#_page111), [114](#_page114), [116](#_page116)

Эрль В. — [115](#_page115), [116](#_page116), [124](#_page124)

Эткинд М. Г. — [8](#_page008)

Эфрос А. В. — [63](#_page063), [98](#_page098)

Юдина М. В. — [143](#_page143)

Южин (Сумбатов, Сумбаташвили) А. И. — [74](#_page074)

Юзовский Ю. (И. И.) — [6](#_page006), [18](#_page018), [20](#_page020), [41](#_page041) – [43](#_page043), [53](#_page053), [54](#_page054), [60](#_page060) – [64](#_page064), [72](#_page072), [73](#_page073), [81](#_page081), [82](#_page082), [98](#_page098) – [101](#_page101)

Юрьев Ю. М. — [31](#_page031), [37](#_page037), [53](#_page053), [55](#_page055), [77](#_page077)

Яворская (Гюббенет) Л. Б. — [88](#_page088)

Якобсон Т. Е. — [40](#_page040), [77](#_page077)

Якулов Г. Б. — [8](#_page008)

1. *Снайпер*. Трагедия о «Гамлете» // Красная газета, веч. вып. 1933. 10 июня. [↑](#endnote-ref-2)
2. *Аксенов И*. Трагедия о Гамлете, принце датском, и как она была сыграна актерами Театра имени Вахтангова // Советский театр. 1932. № 9. С. 21. [↑](#endnote-ref-3)
3. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. М., 1968. С. 260. [↑](#endnote-ref-4)
4. Цит. по кн.: *Чушкин Н*. Гамлет — Качалов. М., 1966. С. 231. [↑](#endnote-ref-5)
5. Борис Васильевич Щукин: Статьи, воспоминания, материалы. М., 1965. С. 265. [↑](#endnote-ref-6)
6. *Козинцев Г*. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. Л., 1986. С. 505. [↑](#endnote-ref-7)
7. *Литовский О*. «Гамлет» или борьба за престол // Советское искусство. 1932. 27 мая. [↑](#endnote-ref-8)
8. *Блюм В*. О шуто-трагедии гамлетизированных поросят // Советское искусство, 1932. 3 июня. [↑](#endnote-ref-9)
9. *Алперс Б*. Искания новой сцены. М., 1985. С. 251. [↑](#endnote-ref-10)
10. *Акимов Н. П*. Театральное наследие: В 2 кн.: Кн. 2. Л., 1978. С. 121. [↑](#endnote-ref-11)
11. *Акимов Н*. «Гамлет». К постановке в Театре им. Вахтангова // Советский театр. 1932. № 3. С. 15, 16. [↑](#endnote-ref-12)
12. *Акимов Н*. Шекспир, прочитанный заново. О «Гамлете» в Театре им. Вахтангова // Вечерняя Москва. 1932. И мая. [↑](#endnote-ref-13)
13. Нужно ли ставить «Гамлета»? Можно ли перекинуть мост от «Гамлета» к современности? // Вечерняя Москва. 1931. 12 мая. [↑](#endnote-ref-14)
14. См. «Гамлет» в постановке Н. П. Акимова / Публ. Е. П. Перегудовой // Реальность и образность: Проблемы советской режиссуры 30 – 40‑х годов. М., 1984. С. 242. [↑](#endnote-ref-15)
15. *Подольский С*. К вопросу о трактовке «Гамлета» в Театре им. Вахтангова // Советский театр. 1932. № 7 – 8. С. 14. [↑](#endnote-ref-16)
16. *Акимов Н. П*. Театральное наследие. Кн. 2. С. 147 – 148. [↑](#endnote-ref-17)
17. *Бассехес А*. Румяна истории. Оформление «Гамлета» // Советское искусство. 1932. 3 июня. [↑](#endnote-ref-18)
18. *Радин Н*. Автобиография. Статьи. Выступления. Письма. Статьи и воспоминания о Н. М. Радине. М., 1965. С. 145. [↑](#endnote-ref-19)
19. *Марголин С*. Художник театра за 15 лет. М., 1933. С. 71. [↑](#endnote-ref-20)
20. *Юзовский Ю*. Перечеркнутый Гамлет // Лит. газета. 1932. 5 июня. [↑](#endnote-ref-21)
21. Письма Н. П. Акимова М. Л. Лозинскому // Архив Н. П. Акимова. [↑](#endnote-ref-22)
22. *Горюнов А*. Между Шекспиром и Акимовым // Рабис. 1932. № 20. С. 8 – 9. [↑](#endnote-ref-23)
23. *Горюнов А*. Гамлет и гамлетизм. Уроки спектакля вахтанговцев // Советское искусство. 1933. 8 окт. [↑](#endnote-ref-24)
24. *Гроссман-Рощин И*. Страшная месть. «Гамлет» в Театре им. Вахтангова // Советский театр. 1932. № 6. С. 11. [↑](#endnote-ref-25)
25. *Марков П*. О театре: В 4 т. Т. 4. М., 1977. С. 63. [↑](#endnote-ref-26)
26. *Гофман Э.‑Т.‑А*. Житейские воззрения кота Мурра. Повести и рассказы. М., 1967. С. 15. [↑](#endnote-ref-27)
27. *Юзовский Ю*. Перечеркнутый Гамлет // Лит. газета. 1932. 5 июня. [↑](#endnote-ref-28)
28. {21} *Пиотровский А*. «Гамлет» без философии // Красная газета, веч. вып. 1933. 31 мая. [↑](#endnote-ref-29)
29. *Акимов Н. П*. Театральное наследие. Кн. 2. С. 154. [↑](#endnote-ref-30)
30. Там же. [↑](#endnote-ref-31)
31. Там же. С. 120. [↑](#endnote-ref-32)
32. Там же. С. 153. [↑](#endnote-ref-33)
33. В 1945 г. Радлов был арестован по обвинению в измене и получил девять лет лагерей. Ему вменялось в вину то, что, оказавшись «под немцами» в Пятигорске, он не бежал, как бежала оттуда часть его труппы, а остался и продолжал работать. После Пятигорска его театр последовал за немцами в Запорожье, а оттуда, вместе с ними же, в Германию. Конец войны застал режиссера во Франции, откуда он вернулся, чтобы тут же оказаться под следствием. Радлов отсидел восемь лет, и сразу же после смерти Сталина был реабилитирован. Таким образом, вопрос о его измене был снят, но, видимо, не вполне убедительно, потому что он продолжает всплывать до сих пор. Характерна полемика в газете «Советская культура», прошедшая в 1989 г. В. Гайдабура, споря в своей статье с обвинителями Радлова, утверждал, что в его случае имела место не измена, а безысходная ситуация плена (см. *Гайдабура В*. «Так расскажи правдиво…» // Советская культура. 1989. 22 авг. С. 6). С ним не соглашался Б. Шейгам: «Почему автор употребляет слово “плен”? Они просто очутились на оккупированной территории. Пленные под конвоем ходят, а не спектакли играют» (см. *Шейгам Б*. «И все же, все же…» // Там же. 12 ноября. С. 4). [↑](#footnote-ref-2)
34. См. *Золотницкий Д*. Пробы. Наставничество. Риск. Студийная режиссура С. Э. Радлова // Студийные течения в советской режиссуре 1920 – 1930‑х годов. Л., 1983; Сергей Радлов в Молодом театре // Режиссер и время. Л., 1990. [↑](#endnote-ref-34)
35. См. Стенограмма обсуждения спектакля «Гамлет». 29 мая 1938 г. // РО ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 625, ед. хр. 226, л. 45 об. – 46. [↑](#endnote-ref-35)
36. *Гайдабура В*. «Так расскажи правдиво…» // Сов. культура. 1989. 22 авг. С. 6. [↑](#endnote-ref-36)
37. *Горький М*. Собр. соч.: В 30 т. М., 1949 – 1956. Т. 26. М., 1953. С. 414, 415. [↑](#endnote-ref-37)
38. *Соллертинский И. И.* На путях советской шекспирологии // Рабочий и театр, 1935. № 6. С. 13 – 14. [↑](#endnote-ref-38)
39. Интересно развитие горьковского «указания» Ермиловым, который писал, что под шекспиризацией должна пониматься задача создания «такого героя, который ни добр, ни зол… он такой, какой он есть социально, он выражает свой социальный образ, свой социальный характер» (см. Ермилов В. Театр и правда // Красная новь. 1933. № 2. С. 193). [↑](#endnote-ref-39)
40. *Горький М*. Указ. соч. Т. 26. С. 420. [↑](#endnote-ref-40)
41. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. Ч. 2. М., 1968. С. 332. [↑](#endnote-ref-41)
42. {53} *Цимбал С. Л*. Адриан Пиотровский, его эпоха, его жизнь в искусстве // *Пиотровский А*. Театр. Кино. Жизнь. Л., 1969. С. 7. [↑](#endnote-ref-42)
43. *Пиотровский А*. Театр. Кино. Жизнь. С. 51. [↑](#endnote-ref-43)
44. *Радлов С*. Десять лет в театре. Л., 1929. С. 59. [↑](#endnote-ref-44)
45. *Пиотровский А*. Указ. соч. С. 51. [↑](#endnote-ref-45)
46. *Цимбал С. Л*. Указ. соч. С. 21. [↑](#endnote-ref-46)
47. А то, что именно об этих уроках идет речь, было ясно всем: «Истоки мастерства ленинградцев, — писал П. А. Марков о театре Радлова, — лежат в проповедях и сценических учениях Мейерхольда десятых годов» (см. *Марков* *П*. О театре: В 4 т. Т. 3. М., 1976. С. 590). [↑](#endnote-ref-47)
48. *Радлов С*. Указ. соч. С. 110. [↑](#endnote-ref-48)
49. Там же. С. 112. [↑](#endnote-ref-49)
50. *Голубенцев Н*. Из дневника актера // Встречи с Мейерхольдом. М., 1967. С. 167. [↑](#endnote-ref-50)
51. *Марков П*. О театре. Т. 3. С. 589. [↑](#endnote-ref-51)
52. Там же. С. 590. [↑](#endnote-ref-52)
53. Цит. по: *Радлов С*. Как я ставлю Шекспира // Наша работа над классиками. Л., 1936. С. 15. [↑](#endnote-ref-53)
54. *Марков П*. О театре. Т. 3. С. 590. [↑](#endnote-ref-54)
55. См. Стенограмма обсуждения спектакля «Гамлет». С. 45. [↑](#endnote-ref-55)
56. Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., 1978. С. 106. [↑](#endnote-ref-56)
57. *Радлов С*. Как я ставлю Шекспира // Наша работа над классиками. С. 18. [↑](#endnote-ref-57)
58. См. *Слонимский А*. «Отелло»: Юбилей Юрьева // Жизнь искусства. 1927. № 18. С. 6. [↑](#endnote-ref-58)
59. См. *Слонимский А*. Певцов — Отелло // Там же. № 20. С. 13. [↑](#endnote-ref-59)
60. Там же. [↑](#endnote-ref-60)
61. *Радлов С*. Десять лет в театре. С. 166. [↑](#endnote-ref-61)
62. Там же. [↑](#endnote-ref-62)
63. *Радлов С*. Записи о работе режиссера [б. д.] // РО ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 625, ед. хр. 118, л. 4, 6, 11, 18. [↑](#endnote-ref-63)
64. *Радлов С*. Как я ставлю Шекспира // Наша работа над классиками. С. 15, 16. [↑](#endnote-ref-64)
65. *Радлов С*. Моя работа над Шекспиром // РО ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 625, ед. хр. 151, л. 4, 5. [↑](#endnote-ref-65)
66. *Радлов С*. Записи о работе режиссера // РО ГПБ, ф. 625, ед. хр. 118, л. 5. [↑](#endnote-ref-66)
67. Вот примеры таких находок: «Она за бранный труд мой полюбила, а я за жалость полюбил ее»; «Мне кажется, я вижу дух Тибальта Ромео ищет, что пронзил его рапирой»; «Тибальт, причина, по которой я люблю тебя, смягчила правый гнев, на твой привет возникший: я не хам, прощай, я вижу ты меня не знаешь»; «Проклятый датский блудник и убийца!»; «В поту прокисшем пакостной постели любиться, миловаться на навозе». [↑](#footnote-ref-3)
68. Цит. по: *Радлова А*. Как переводить Шекспира // Театр. 1940. № 3. С. 114. [↑](#endnote-ref-67)
69. См. *Березарк И*. «Гамлет» в Театре имени Ленинградского Совета. Л.; М., 1940. С. 44. [↑](#endnote-ref-68)
70. См. *Рудницкий К*. Михоэлс — мысли и образы // Михоэлс: Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе. М., 1981. [↑](#endnote-ref-69)
71. *Боровой Л*. Шекспир Анны Радловой // Литературный критик. 1936. № 4. С. 182. [↑](#endnote-ref-70)
72. *Радлов С*. Вступительное слово к постановке «Отелло» // РО ГПБ, ф. 625, ед. хр. 127, л. 2. [↑](#endnote-ref-71)
73. Там же. [↑](#endnote-ref-72)
74. «Радлов и Соловьев тяготеют к экспрессионистской напряженно-сюжетной литературе… Радлов ищет сценический эквивалент прозы и живописи немецкого экспрессионизма» (см. *Цимбал С*. Молодой театр // Рабочий и театр. 1933. № 9. С. 5). [↑](#footnote-ref-4)
75. *Цимбал С. Л*. Указ. соч. С. 5. [↑](#endnote-ref-73)
76. *Радлов С*. Юность театра // Театр и драматургия. 1935. № 6. С. 20. [↑](#endnote-ref-74)
77. Там же. С. 22. [↑](#endnote-ref-75)
78. *Радлов С.* Как я ставлю Шекспира // Наша работа над классиками. С. 55. [↑](#endnote-ref-76)
79. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 342. [↑](#endnote-ref-77)
80. *Радлов С*. Как я ставлю Шекспира // Наша работа над классиками. С. 55. [↑](#endnote-ref-78)
81. *Цимбал С*. Молодой театр и его пути // Рабочий и театр. 1935. № 19. С. 5. [↑](#endnote-ref-79)
82. *Радлов С*. Экспозиция «Отелло» в Молодом театре // РО ГПБ, ф. 625, ед. хр. 122, л. 2, 4. [↑](#endnote-ref-80)
83. *Юзовский Ю*. Человек ли Отелло? // Литературный критик. 1936. № 1. С. 167. [↑](#endnote-ref-81)
84. *Гвоздев А*. К высотам трагического спектакля // Рабочий и театр. 1935. № 9. С. 10, 11. [↑](#endnote-ref-82)
85. *Радлов С*. Георгий Еремеев // Театр. 1940. № 3. С. 111 – 112. [↑](#endnote-ref-83)
86. *Радлов С*. Моя работа над Шекспиром // РО ГПБ, ф. 625, ед. хр. 151, л. 7 об. [↑](#endnote-ref-84)
87. Там же, ед. хр. 165, л. 15. [↑](#endnote-ref-85)
88. *Радлов С*. Воин ли Отелло? // Литературный критик. 1936. № 3. С. 117. [↑](#endnote-ref-86)
89. {54} *Радлов С. Э*. Моя встреча с Остужевым // Остужев — Отелло. Л.; М., 1938. С. 41. [↑](#endnote-ref-87)
90. *Михоэлс С*. Современное сценическое раскрытие трагического образа // ЦГАЛИ, ф. 2693, оп. 1, ед. хр. 48, л. 11 об. [↑](#endnote-ref-88)
91. *Гвоздев А*. Остужев — Отелло // Рабочий и театр. 1936. № 11. С. 16. [↑](#endnote-ref-89)
92. См. экземпляр роли Отелло с пометками Остужева // ЦГАЛИ, ф. 2016, оп. 1, ед. хр. 47. [↑](#endnote-ref-90)
93. Напр., фраза: «Проклятье грязной сучке» — исправлена им на: «Проклятье грязной девке». И все прочие исправления носят тот же характер. [↑](#footnote-ref-5)
94. *Остужев*. Дневник репетиционной работы // ЦГАЛИ, ф. 2016, оп. 1, ед. хр. 182, л. 1. [↑](#endnote-ref-91)
95. Цит. по: Отелло — Остужев. С. 16. [↑](#endnote-ref-92)
96. *Юзовский Ю*. Человек ли Отелло? // Литературный критик. 1936. № 4. С. 178. [↑](#endnote-ref-93)
97. *Рудницкий К*. Михоэлс — мысли и образы // Михоэлс: Статьи… С. 35. [↑](#endnote-ref-94)
98. *Радлов С*. Как я ставлю Шекспира // Наша работа над классиками. С. 21, 26. [↑](#endnote-ref-95)
99. *Жежеленко Л*. В союзе с Шекспиром // Рабочий и театр. 1934. № 14. С. 11. [↑](#endnote-ref-96)
100. Акимовский гиньоль на тему борьбы за власть по-своему предвосхищал народную оценку современной междупартийной борьбы якобы «за принципы»: «Огурчики — помидорчики, Сталин Кирова убил в коридорчике». [↑](#endnote-ref-97)
101. *Радлов С*. Экспозиция о «Гамлете» // РО ГПБ, ф. 625, ед. хр. 150, л. 5, 8, 14, 19. [↑](#endnote-ref-98)
102. *Радлов С*. Моя работа над Шекспиром // РО ГПБ, ф. 625, ед. хр. 151. л. 18. [↑](#endnote-ref-99)
103. *Березарк И*. «Гамлет» в Театре имени Ленинградского Совета. С. 60. [↑](#endnote-ref-100)
104. Там же. С. 57. [↑](#endnote-ref-101)
105. Там же. С. 46. [↑](#endnote-ref-102)
106. Там же. С. 48, 49. [↑](#endnote-ref-103)
107. *Радлов С*. Работа над Шекспиром // Театр. 1939. № 4. С. 67. [↑](#endnote-ref-104)
108. По поводу спектакля «Отелло» в Малом театре, оформленного Басовым, Мейерхольд писал так: «В “Отелло”… должны нас хотя бы на минуту посадить в Венецию, а ведь там было все, кроме Венеции. Это же нельзя! Недаром Шекспир взял эту вещь именно в условиях Венеции, недаром площадь св. Марка мыслил, недаром дожа там показывал… Это и есть прелесть, это и дает очарование мавру. Это мавр на фоне гондол, на фоне каналов, на фоне архитектуры Венеции» (см. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… С. 342). [↑](#footnote-ref-6)
109. *Пиотровский А*. Театр. Кино. Жизнь. С. 128. [↑](#endnote-ref-105)
110. *Рудницкий К*. Михоэлс — мысли и образы // Михоэлс: Статьи… С. 35. [↑](#endnote-ref-106)
111. А вот настойчивость, с которой Михоэлс склонял Радлова взять «Лира» «на себя», как раз понятна. В середине декабря 1934 г. был арестован Лесь Курбас, который месяц назад начал работу над спектаклем, и, чтобы спасти начатое, нужно было укрепить «Лира» каким-то крупным и «лояльным» именем. Радлов подходил для этого идеально, тем более что он уже не раз работал в Госете. К сожалению, не сохранилось материалов, по которым можно было бы судить о том, что из замысла Курбаса перешло в поставленный спектакль. Хотя можно предположить, что концепция Михоэлса, та, что так не нравилась Радлову, в значительной степени принадлежала Курбасу. Имя режиссера стало неназываемым, но вряд ли Михоэлс предал его замысел, тем более что он сам и пригласил Курбаса на постановку. [↑](#footnote-ref-7)
112. См. *Радлов С*. Моя встреча с Госетом // Рабочий и театр. 1935. № 8. С. 22 – 23. [↑](#endnote-ref-107)
113. *Радлов С*. В боях за «Лира» // Сов. искусство. 1935. 5 янв. С. 2. [↑](#endnote-ref-108)
114. *Михоэлс С. М*. Моя работа над «Королем Лиром» Шекспира // Михоэлс: Статьи… С. 84. [↑](#endnote-ref-109)
115. *Михоэлс С*. Современное сценическое раскрытие трагического образа // ЦГАЛИ, ф. 2693, ед. хр. 1, л. 48. [↑](#endnote-ref-110)
116. *Михоэлс С*. Разоблаченный Лир // Сов. искусство. 1934. № 6. 5 февр. С. 3. [↑](#endnote-ref-111)
117. Правда, тогда, в самом начале, видимо, не понимая, что главный его грех не столько в мысли, сколько в ее обнародовании, Михоэлс пытался отстоять свое право на интерпретацию: «Почему философский смысл многого, открывшегося мне самым страшным событием в моей жизни (у Михоэлса только что умерла молодая жена. — *С. Б*.)… почему этот смысл должен быть настолько изгнан из моего актерского существа, что я не должен сказать о нем хотя бы в печати, если не на сцене, сказать хотя бы для того, чтобы изжить… я хотел думать, что вы учтете необычно тяжелые условия, в которых рождаются пусть провинциальные (цитирую ваше определение…) мысли мои и замыслы, и что появление их в печати никак не может и не должно быть истолковано как узурпация ваших режиссерских прав» (см. Письмо С. Михоэлса — С. Радлову [б. д.] // РО ГПБ, ф. 625, ед. хр. 446, л. 23). [↑](#footnote-ref-8)
118. См. Письмо С. Михоэлса С. Радлову [б. д.] // РО ГПБ, ф. 625, ед. хр. 445, л. 24, 26. [↑](#endnote-ref-112)
119. Письмо С. Михоэлса С. Радлову от 9 авг. 1935 г. // РО ГПБ, ф. 625, ед. хр. 441, л. 56. [↑](#endnote-ref-113)
120. *Михоэлс С. М*. Моя работа над «Королем Лиром» Шекспира… С. 90. [↑](#endnote-ref-114)
121. *Михоэлс С*. Современное сценическое раскрытие трагического образа // ЦГАЛИ, ф. 2693, оп. 1, ед. хр. 48, л. 12. [↑](#endnote-ref-115)
122. *Зингерман Б*. Михоэлс — Лир // Михоэлс: Статьи… С. 367. [↑](#endnote-ref-116)
123. Там же. С. 371. [↑](#endnote-ref-117)
124. *Михоэлс С. М*. Моя работа над «Королем Лиром» Шекспира… С. 84. [↑](#endnote-ref-118)
125. *Михоэлс С*. Современное сценическое раскрытие… л. 12 об. [↑](#endnote-ref-119)
126. *Михоэлс С. М*. Моя работа над «Королем Лиром» Шекспира… С. 108. [↑](#endnote-ref-120)
127. *Зингерман Б*. Указ. соч. С. 367. [↑](#endnote-ref-121)
128. *Крэг Э.‑Г*. Воспоминания, статьи, письма. М., 1988. С. 390. [↑](#endnote-ref-122)
129. *Марков П*. О театре. Т. 2. М., 1974. С. 458. [↑](#endnote-ref-123)
130. Там же. С. 454. [↑](#endnote-ref-124)
131. *Зингерман Б*. Указ. соч. С. 369, 368, 371. [↑](#endnote-ref-125)
132. Там же. С. 376, 377. [↑](#endnote-ref-126)
133. С. Прокофьев об «Апельсинах» // Рабочий и театр. 1927. № 7. 15 февр. С. 9. [↑](#endnote-ref-127)
134. *Радлов С*. Балет «Ромео и Джульетта» // Сов. искусство. 1935. № 29. 23 июня. С. 3. [↑](#endnote-ref-128)
135. *Морозов С*. Прокофьев. М., 1967. С. 161. [↑](#endnote-ref-129)
136. С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. 2‑е изд. М., 1961. С. 194. [↑](#endnote-ref-130)
137. *Кут*[*узов*]*А*. Балет «Ромео и Джульетта»: На совещании в «Советском искусстве» // Сов. искусство. 1936. № 5. 29 янв. С. 1. [↑](#endnote-ref-131)
138. *Афиногенов А*. Избранное: В 2 т. Т. 2. М., 1977. С. 318. [↑](#endnote-ref-132)
139. *Радлов С*. Юность театра // Театр и драматургия. 1935. № 6. С. 23. [↑](#endnote-ref-133)
140. *Костарев Н*. Шекспир у молодых // Ленингр. правда. 1934. № 108. 9 мая. С. 3. [↑](#endnote-ref-134)
141. *Персидская О*. Борис Смирнов // Рабочий и театр. 1936. № 19. Окт. С. 15. [↑](#endnote-ref-135)
142. *Радлов С*. Как я ставлю Шекспира // Наша работа над классиками. Сб. статей ленинградских режиссеров / Под ред. А. А. Гвоздева. Л., 1936. С. 30. [↑](#endnote-ref-136)
143. *Тверской К*. Принципиальный спектакль. Заметки режиссера // Лит. Ленинград. 1934. № 21. 8 мая. С. 2. [↑](#endnote-ref-137)
144. *Акимов Н*. О постановке «Гамлета» в Театре им. Вахтангова // Наша работа над классиками. С. 166. [↑](#endnote-ref-138)
145. *Юзовский Ю*. О «Даме с камелиями» и красоте жизни // Лит. критик. 1934. Кн. 6. С. 152. [↑](#endnote-ref-139)
146. *Жежеленко Л*. В союзе с Шекспиром // Рабочий и театр. 1934. № 14. Май. С. 11. [↑](#endnote-ref-140)
147. *Юзовский Ю*. О «Даме с камелиями» и красоте жизни // Лит. критик. 1934. Кн. 6. С. 153. [↑](#endnote-ref-141)
148. *Акулинин С*. «Театр — моя жизнь» // Моск. правда. 1979. № 78. 3 апр. С. 3. [↑](#endnote-ref-142)
149. *Пиотровский А*. «Ромео и Джульетта» в Театре-студии п/р С. Э. Радлова // Рабочий и театр. 1934. № 14. Май. С. 10 – 11. [↑](#endnote-ref-143)
150. {100} *Юзовский Ю*. О «Даме с камелиями» и красоте жизни // Лит. критик. 1934. № 6. С. 154. [↑](#endnote-ref-144)
151. *Беэр* [Рест Б. — Шаро Ю. И.]. Антракты. Заметки зрителя // Лит. Ленинград. 1934. № 21. 8 мая. С. 2. [↑](#endnote-ref-145)
152. *Жженов Г*. Всегда в дороге // Сов. культура. 1987. № 29. 7 марта. С. 5. [↑](#endnote-ref-146)
153. *Марков П*. «Привидения» и «Ромео и Джульетта»: Театр С. Радлова // Известия. 1934. № 135. 11 июня. С. 4. [↑](#endnote-ref-147)
154. Отклики // Сов. искусство. 1934. № 24. 23 мая. С. 1. [↑](#endnote-ref-148)
155. Встреча с театром п/р Радлова // Сов. искусство. 1934. № 26. 5 июня. С. 4. [↑](#endnote-ref-149)
156. Дневник искусства // Известия. 1935. № 36. 10 февр. С. 4. [↑](#endnote-ref-150)
157. *Радлов С*. Моя встреча с Госетом // Рабочий и театр. 1935. № 8. Апр. С. 22 – 23. [↑](#endnote-ref-151)
158. *Шнеер А*. Еврейский театр // История советского драматического театра: В 6 т. Т. 3. М., 1967. С. 563. [↑](#endnote-ref-152)
159. *Бескин Э*. Новый шаг к современной тематике: «Нит гедайгет» Маркиша // Веч. Москва. 1931. № 48. 26 февр. С. 3. [↑](#endnote-ref-153)
160. *Млечин В*. Путь творческой перестройки. «Юлис» в Госет // Сов. искусство. 1931. № 60. 25 ноября. С. 2. [↑](#endnote-ref-154)
161. *Юзовский Ю*. О «знаках препинания» // Сов. театр. 1932. № 3. С. 25. [↑](#endnote-ref-155)
162. *Рафальский М*. «Юлис» («4 дня») в Московском Госете // Сов. театр. 1932. № 1. С. 27. [↑](#endnote-ref-156)
163. *Рыклин Г*. Четыре дня. «Юлис» Даниэля в Гос. еврейском театре // Правда. 1931. № 327. 28 ноября. С. 6. [↑](#endnote-ref-157)
164. *Нусинов И*. Проблема Шекспира на театре. «Король Лир» в Госете // Театр и драматургия. 1935. № 6. С. 5 – 6, 10. [↑](#endnote-ref-158)
165. Михоэлс: Статьи, беседы, речи / Под ред. К. Л. Рудницкого. М., 1981. С. 89. [↑](#endnote-ref-159)
166. *Левидов М*. Мысль и страсть («Король Лир» в Госете) // Лит. критик. 1935, Кн. 4. С. 117, 120. [↑](#endnote-ref-160)
167. Михоэлс: Статьи, беседы, речи. С. 92. [↑](#endnote-ref-161)
168. *Михоэлс С*. Разоблаченный Лир. Мысли об образе шекспировского героя // Сов. искусство. 1934. № 6. 5 февр. С. 3. [↑](#endnote-ref-162)
169. *Радлов С*. Как я ставлю Шекспира // Наша работа над классиками. С. 38 – 39. [↑](#endnote-ref-163)
170. *Радлов С*. В боях за «Лира» // Сов. искусство. 1935. № 1, 5 янв. С. 2. [↑](#endnote-ref-164)
171. Михоэлс: Статьи, беседы, речи. С. 91, 90. [↑](#endnote-ref-165)
172. *Радлов С*. Моя встреча с Госетом // Рабочий и театр. 1935. № 8. Апр. С. 23. [↑](#endnote-ref-166)
173. *Смирнов А*. «Король Лир» в Госете // Лит. Ленинград. 1935. № 27. 13 июня. С. 4. [↑](#endnote-ref-167)
174. *Динамов С*. Шекспир на советской сцене // Театральная декада. 1935. № 22. 16 авг. С. 6. [↑](#endnote-ref-168)
175. *Ю*. [Юзовский И. И.]. «Король Лир» в Госет // Лит. газ. 1935. № 9. 15 февр. С. 4. [↑](#endnote-ref-169)
176. *Литовский О*. Театральные заметки // Театр и драматургия. 1935. № 8. С. 8. [↑](#endnote-ref-170)
177. *Юзовский Ю*. «Король Лир» (Шекспир, Московский Госет) // Лит. критик. 1935. Кн. 8. С. 137. [↑](#endnote-ref-171)
178. *Радек К*. Большая победа советского театра // Известия. 1935. № 51. 27 февр. С. 4. [↑](#endnote-ref-172)
179. Московские впечатления. Беседа с Лионом Фейхтвангером // Сов. искусство. 1937. № 6. 5 февр. С. 1. [↑](#endnote-ref-173)
180. *Крэг Э. Г*. Воспоминания, статьи, письма. М., 1988. С. 337. [↑](#endnote-ref-174)
181. *Бачелис Т. И*. Шекспир и Крэг. М., 1983. С. 332. [↑](#endnote-ref-175)
182. *Крэг Э. Г*. Воспоминания, статьи, письма. С. 328. [↑](#endnote-ref-176)
183. Успех «Отелло» // Сов. искусство. 1936. № 8. 17 февр. С. 4. [↑](#endnote-ref-177)
184. *Остужев А. А*. Дневник… // Ежегодник Малого театра. 1953 – 1954. М., 1956. С. 545. [↑](#endnote-ref-178)
185. *Луначарская-Розенель Н*. Память сердца. Воспоминания. М., 1962. С. 245. [↑](#endnote-ref-179)
186. {101} Там же. С. 241 – 242, 245. [↑](#endnote-ref-180)
187. *Радлов С. Э*. Моя встреча с Остужевым // Остужев — Отелло. Л.; М., 1938. С. 39. [↑](#endnote-ref-181)
188. См. «Отелло» в Малом театре // Сов. искусство. 1935. № 23. 17 мая. С. 3. Информация показывает, что Н. А. Розенель в мемуарах пропустила имя главного претендента на роль Отелло в спектакле Малого театра — П. М. Садовского. [↑](#endnote-ref-182)
189. «Отелло» в Театре п/р С. Э. Радлова // Лит. Ленинград. 1935. № 16. 8 апр. С. 3. [↑](#endnote-ref-183)
190. *Радлов С*. Юность театра // Театр и драматургия. 1935. № 6. С. 24. [↑](#endnote-ref-184)
191. *Радлов С*. Как я ставлю Шекспира // Наша работа над классиками. С. 48, 50. [↑](#endnote-ref-185)
192. *Пиотровский А*. Настоящий Шекспир // Веч. Красная газ. 1935. № 91. 20 апр. С. 2. [↑](#endnote-ref-186)
193. *Гвоздев А*. К высотам трагического спектакля: «Отелло» в театре-студии п/р С. Э. Радлова // Рабочий и театр. 1935. № 9. Май. С. 10. [↑](#endnote-ref-187)
194. *Динамов С*. Шекспир на советской сцене // Театральная декада. 1935. № 22. 16 авг. С. 7. [↑](#endnote-ref-188)
195. *Литовский О*. Театральные заметки // Театр и драматургия. 1935. № 8. С. 8. [↑](#endnote-ref-189)
196. *Цимбал С*. «Отелло». Премьера театра-студии, под рук. С. Э. Радлова // Лит. Ленинград. 1935. № 19. 26 апр. С. 4. [↑](#endnote-ref-190)
197. *Мирский Д*. «Отелло». Театр-студия п/р С. Радлова // Лит. газ. 1935. № 42. 29 июля. С. 5. [↑](#endnote-ref-191)
198. *Смирнов А*. Живой Шекспир // Сов. искусство. 1935. № 23. 17 мая. С. 3. [↑](#endnote-ref-192)
199. *Литовский О*. Возрожденная романтика: «Отелло» в Малом театре // Сов. искусство. 1935. № 58. 17 дек. С. 3. [↑](#endnote-ref-193)
200. *Е. П*. [Пельсон Е.]. «Отелло» в Малом театре // Лит. газ. 1935. № 68. 9 дек. С. 5. [↑](#endnote-ref-194)
201. Наша работа над классиками. С. 60, 68, 70. [↑](#endnote-ref-195)
202. *Юзовский Ю*. На спектакле в Малом театре // Известия. 1936. № 154. 4 июля. С. 3. [↑](#endnote-ref-196)
203. Лит. критик. 1936. Кн. 3. С. 110 – 117; Кн. 4. С. 157 – 180. [↑](#endnote-ref-197)
204. *Радек К*. На шекспировском фронте // Известия. 1936. № 151. 18 июня. С. 3. [↑](#endnote-ref-198)
205. *Юзовский Ю*. Ответ Карлу Радеку // Известия. 1936. № 154. 4 июля. С. 3. [↑](#endnote-ref-199)
206. *Радек К*. Баран, который душит в объятиях овечку // Там же. [↑](#endnote-ref-200)
207. *Пастернак Б*. Собр. соч.: В 5 т. М., 1991. Т. 4. С. 386. [↑](#endnote-ref-201)
208. *Радлов С. Э.* Не путать понятий // Театр и драматургия. 1936. № 4. С. 198. [↑](#endnote-ref-202)
209. *Загорский М*. Классика в новом сезоне // Театральная декада. 1935. № 23. 1 – 10 сент. С. 8. [↑](#endnote-ref-203)
210. *Радлов С. Э*. Не путать понятий // Театр и драматургия. 1936. № 4. С. 198. [↑](#endnote-ref-204)
211. *Смирнов А*. «Отелло» // Известия. 1935. № 112. 14 мая. С. 4. [↑](#endnote-ref-205)
212. *Радлов С*. Как ставить Шекспира // Лит. газ. 1935. № 67. 4 дек. С. 4. [↑](#endnote-ref-206)
213. *Гвоздев А*. О культуре режиссера // Рабочий и театр. 1936. № 9. Май. С. 10. [↑](#endnote-ref-207)
214. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 2. С. 332. [↑](#endnote-ref-208)
215. *Радлов С. Э*. Не путать понятий // Театр и драматургия. 1936. № 4. С. 198. [↑](#endnote-ref-209)
216. *Березарк И*. Мейерхольдовское «наследие» в ленинградских театрах // Театр. 1938. № 3. С. 112, 115. [↑](#endnote-ref-210)
217. Хроника // Сов. искусство. 1938. № 41. 30 марта. С. 4. [↑](#endnote-ref-211)
218. *Рафаил М*. Ленинградские театры в новом сезоне // Красная газ. 1936. № 89. 26 авг. С. 3. [↑](#endnote-ref-212)
219. *Бродянский Б*. На новоселье. Открытие сезона в Театре под руководством заслуженного артиста С. Э. Радлова // Красная газ. 1936. № 93. 2 сент. С. 3. [↑](#endnote-ref-213)
220. См. *Березарк И*. «Гамлет» в Театре имени Ленинградского Совета. Опыт анализа спектакля. Л.; М., 1940. 191 с. [↑](#endnote-ref-214)
221. В. Н. Пашенная в роли Гамлета // Веч. Москва. 1936. № 30. 7 февр. С. 3. [↑](#endnote-ref-215)
222. Новая постановка «Гамлета» // Веч. Москва. 1936. № 119. 26 мая. С. 3. [↑](#endnote-ref-216)
223. Павел Павлович Гайдебуров: Литературное наследие / Под ред. С. Д. Дрейдена. М., 1977. С. 412. [↑](#endnote-ref-217)
224. {102} *Радлов С*. Наша работа над «Гамлетом» // Красная газ. 1938. № 105. 9 мая. С. 3. [↑](#endnote-ref-218)
225. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. С. 77. [↑](#endnote-ref-219)
226. См. *Захава Б*. Вахтангов и его студия. Л., 1927. С. 146. [↑](#endnote-ref-220)
227. См. *Немирович-Данченко В. И*. Незавершенные режиссерские работы. Борис Годунов. Гамлет. Под ред. В. Я. Виленкина. М., 1984. [↑](#endnote-ref-221)
228. *Радлов С*. Гамлет (Из беседы с актерами) // Искусство и жизнь. 1938. № 3. С. 19. [↑](#endnote-ref-222)
229. *Смирнов А. А*. «Гамлет» в театре под руководством С. Э. Радлова // Красная газ. 1938. № 115. 21 мая. С. 4. [↑](#endnote-ref-223)
230. *Альтман И*. «Гамлет»: Новый шекспировский спектакль театра под рук. С. Радлова // Ленингр. правда. 1938. № 124. 2 июня. С. 4. [↑](#endnote-ref-224)
231. *Цимбал С*. Мужество Гамлета: О спектакле театра под рук. С. Э. Радлова // Сов. искусство. 1938. № 72. 4 июня. С. 3. [↑](#endnote-ref-225)
232. *Бродянский Б*. «В жестоком мире…»: «Гамлет» в театре п/р С. Э. Радлова // Искусство и жизнь. 1938. № 6. С. 34. [↑](#endnote-ref-226)
233. *Горчаков Н*. «Гамлет» Шекспира в Ленинграде // Правда. 1938. № 179. 1 июля. С. 6. [↑](#endnote-ref-227)
234. Ольга Леонардовна Книппер-Чехова / Под ред. В. Я. Виленкина: В 2 ч. Ч. 2. М., 1972. С. 189 – 190, 390. [↑](#endnote-ref-228)
235. *Минчковский А*. Повести о моем Ленинграде. Л., 1987. С. 367 – 368. [↑](#endnote-ref-229)
236. *Мин Е*. Б. Смирнов — Гамлет // Искусство и жизнь. 1939. № 4. С. 34. [↑](#endnote-ref-230)
237. *Радлов С*. Великий реалист (К 375‑летию со дня рождения Вильяма Шекспира) // Ленингр. правда, 1939. № 93. 23 апр. С. 2. [↑](#endnote-ref-231)
238. *Смирнов Б*. Незабываемое // Театр. 1980. № 4. С. 20. [↑](#endnote-ref-232)
239. *Дудников Д*. Шекспир в моей жизни // Театр. 1964. № 4. С. 54. [↑](#endnote-ref-233)
240. См. *Бахтерев И*. Построение чувств // Искусство Ленинграда. 1990. № 2. С. 90. [↑](#endnote-ref-234)
241. В 1925 г. возникло предшествовавшее и сопутствовавшее ОБЭРИУ «неофициальное литературно-философское содружество», эзотерический союз трех поэтов (А. Введенский, Д. Хармс, Н. Олейников) и двух философов (Л. Липавский и Я. Друскин) (см. *Друскин Я*. Чинари // Аврора. 1989. № 6. С. 103 – 115). [↑](#endnote-ref-235)
242. В январе 1928 г. на сцене ленинградского Дома печати состоялось программное представление ОБЭРИУ «Три левых часа» (в частности, была сыграна пьеса Д. Хармса «Елизавета Бам»). Статья «ОБЭРИУ», воспринятая как декларация Объединения Реального Искусства, была опубликована в издании: «Афиши Дома печати». 1928. № 2. С. 12. [↑](#endnote-ref-236)
243. См. *Хармс Д*. Из записных книжек (публикация Вл. Эрля) // Аврора. 1974. № 7. С. 78. [↑](#endnote-ref-237)
244. См. *Мейлах М*. О «Елизавете Бам» Даниила Хармса (предыстория, история постановки, пьеса, текст) // Stanford Slavic Studies. Volume 1. Stanford, 1987. P. 163 – 246. [↑](#endnote-ref-238)
245. См. *Александров А*. Чудодей: Личность и творчество Даниила Хармса // *Хармс Д*. Полет в небеса: Стихи. Проза. Драмы. Письма. Л., 1988.

     Автор, опираясь на известные тезисы М. М. Бахтина, настаивает на карнавальной, смеховой природе творчества Хармса, восходящей к стихии народного творчества, — тогда как произведениям Хармса, проникнутым экзистенциальными мотивами, свойствен и глубоко личностный характер и особого рода трезвый взгляд на вещи: в концепции «карнавализации» они не укладываются. С взглядами и методологией А. Александрова полемизирует Ж.‑Ф. Жаккар (Женева) в статье «Полет без полета» (Русская мысль, 1989. 23 июня — Лит. приложение. № 8. С. XI). [↑](#endnote-ref-239)
246. Таков смысл предуведомления от театра к спектаклю «Легкий шок для изысканной публики» по пьесе А. Введенского «Елка у Ивановых», поставленному в ленинградском театре «Приют комедианта». [↑](#endnote-ref-240)
247. См. *Морев Г. Д*. Из недр языка // Искусство Ленинграда. 1990. № 6. С. 76. [↑](#endnote-ref-241)
248. В статье В. Н. Топорова «Петербург и петербургский текст русской литературы» обэриуты не упомянуты, однако их вклад в названную проблематику трудно переоценить; «Петербург — центр зла и преступления, где страдание превысило меру и необратимо отложилось в народном сознании; Петербург — бездна, “иное” царство, смерть, но Петербург и то место, где национальное самосознание и самопознание достигло того предела, за которым открываются новые горизонты жизни, где русская культура справила лучшие из своих триумфов, так же необратимо изменившие русского человека» (см. Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам. XXIII // Ученые записки Тартуского гос. ун‑та. Вып. 664. Тарту, 1984. С. 6). [↑](#endnote-ref-242)
249. См. *Вагинов К*. Козлиная песнь. Труды и дни Свистонова. Бамбочада. М., 1989. С. 20, 21. [↑](#endnote-ref-243)
250. См. полемику Т. Никольской, автора Предисловия к указанному изданию К. Вагинова, с итальянским исследователем Л. Палеари: романы Вагинова не иллюстрируют концепцию Бахтина, «сама деятельность двадцатых годов {116} была настолько фантастичной, насколько фантастичным было само время» (см. *Никольская Т. Л*. Трагедия чудаков // *Вагинов К*. Указ. соч. С. 17). Впрочем, ведь и сама концепция Бахтина в какой-то степени порождена этим «карнавальным» временем. [↑](#endnote-ref-244)
251. Ср. у Анатолия Мариенгофа прямо противоположный эффект на московской почве: «На Кузнечном Мосту обдирают вывески с магазинов. Обнажаются грязные, прыщавые, покрытые лишаями стены» (см. *Мариенгоф А*. Роман без вранья. Циники. Мой век… Л., 1988. С. 129). [↑](#endnote-ref-245)
252. *Ходасевич В*. Дом искусств // Огонек. 1989. № 13. С. 12. [↑](#endnote-ref-246)
253. Смысл этой идиллии еще в 1921 г. пояснил современникам О. Мандельштам: «Трава на петербургских улицах — первые побеги девственного леса, который покроет место современных городов» (см. Слово и культура. М., 1987. С. 39). [↑](#endnote-ref-247)
254. *Вагинов К*. Указ. соч. С. 113. [↑](#endnote-ref-248)
255. См. *Хармс Д*. Собр. произв. Бремен, 1978. Кн. I. С. 192. [↑](#endnote-ref-249)
256. *Крученых А*. Апокалипсис в русской литературе. М., 1923. С. 3. [↑](#endnote-ref-250)
257. *Вагинов К*. Указ. соч. С. 49. [↑](#endnote-ref-251)
258. Пьеса сохранилась в ранней редакции (1927), причем не полностью; есть свидетельство, что утраченная беловая рукопись окончательной редакции (1931) находилась у Н. Заболоцкого (см. *Хармс Д*. Собр. произв. Кн. I. С. 181). [↑](#endnote-ref-252)
259. Там же. С. 103. [↑](#endnote-ref-253)
260. То, что это определение, восходящее к Достоевскому, не случайно, может быть подтверждено косвенно философом Семеном Франком, в 1922 г. высланным из Советской России, который в статье «De Profundis» писал в 1918 г.: «Все нынешние мелкие, часто кошмарно-нелепые события нашей жизни, вся эта то бесплоднословесная, то плодящая лишь кровь и разрушение бессмысленная возня всяких “совдепов” и “исполкомов”, все эти хаотические обрывки речей, мыслей и действий, сохранившихся от некогда могучей русской государственности и культуры, после бешеной пляски революционных привидений, как последние дотлевающие огоньки после дьявольского шабаша, — разве это все не тот же “бобок”?» (см. Родник. 1990. № 5. С. 53). [↑](#endnote-ref-254)
261. См. *Терентьев И*. Собр. соч. Bologna, 1988. С. 406 – 407. [↑](#endnote-ref-255)
262. Хармс Д. Указ. соч. С. 88. [↑](#endnote-ref-256)
263. Там же. С. 94. [↑](#endnote-ref-257)
264. Там же. С. 121. [↑](#endnote-ref-258)
265. См. Sigov Sergej. Истоки поэтики Обэриу // Russian Literature XX (1986). С. 87 – 96. [↑](#endnote-ref-259)
266. Выход на фундаментальные структуры общества характерен и для «Самоубийцы» Н. Эрдмана — ср. очередь за суицидом, составленную из интеллигенции, духовенства, купечества и т. д. [↑](#endnote-ref-260)
267. *Введенский А*. Полн. собр. соч. Т. 1. Анн Арбор: Ардис, 1980. С. 5 – 21. Цитаты даются с уточнением по автографу (ИРЛИ, ф. 172, № 960, л. 1 – 12). Текст сверен Вл. Эрлем. [↑](#endnote-ref-261)
268. Ср. у О. Э. Мандельштама: «Футуризм весь в провинциализмах, в удельном буйстве фольклорной и этнографической разноголосицы». См., напр., поэму Александра Туфанова «Ушкуйники», для комментирования которой исследовательнице Т. Л. Никольской пришлось составить специальный словарь областных архаизмов (*Туфанов А*. Ушкуйники / Сост. Ж.‑Ф. Жаккар, Т. Никольская. BERKELEY SLAVIC SPECIALITIES, 1991). Вообще же историческая тема и заумь в творчестве Туфанова занимали значительное место и требуют специального исследования. [↑](#endnote-ref-262)
269. Реалия, легко соотносимая с сюжетом анализируемой пьесы: «… в Горьком… в церкви, в которой выступал Минин и призывал к гражданскому действию новгородцев, они там сделали туалет» (из выступления нар. депутата СССР Н. Травкина на Съезде писательской ассоциации «Апрель» — см. Литератор. 1990. 18 мая). [↑](#endnote-ref-263)
270. *Ципко А*. Хороши ли наши принципы? // Новый мир. 1990. № 4. С. 184. 183. [↑](#endnote-ref-264)
271. «Эсхатологической мистерией или по-русски — действием» называет М. Мейлах драму в стихах Введенского «Кругом возможно Бог»: это определение хорошо ложится и на «Минина и Пожарского» (см. *Введенский А*. Указ. соч. Т. 2. 1984. С. 277). [↑](#endnote-ref-265)
272. {117} Там же. Т. 1. С. 100 – 101. См. в этой связи, как Я. С. Друскин применяет к бессмыслице А. Введенского мысль И. Стравинского об искусстве как единении с сущим: *Друскин Я*. Коммуникативность в творчестве Александра Введенского // Театр. 1991. № 11. С. 83. [↑](#endnote-ref-266)
273. Ср. у Андрея Николева:

     Нанюхался я роз российских,

     И запахов иных не различаю

     И не хочу ни кофею, ни чаю.

     Всегдашний сабель блеск и варварство папах,

     Хоронят ли иль Бога величают

     Иль в морду мне дают, остервенясь —

     Скучая меж соотечественников немусикийских,

     Но миром тем же мазан и пропах —

     Кто долго жил среди плакучих роз,

     Тому весь мир ответ, а не вопрос.

     1935.

     (см. Искусство Ленинграда. 1990. № 6. С. 77). [↑](#endnote-ref-267)
274. Жанр заумно-эсхатологических странствий начал осваивать еще до революции А. Крученых. См., напр., его «Путешествие по всему свету» в совместной с В. Хлебниковым книге «Мир с конца» (1912). [↑](#endnote-ref-268)
275. См. *Введенский А*. Некоторое количество разговоров (или начисто переделанный темник) // Полн. собр. соч. Т. 1. С. 142. [↑](#endnote-ref-269)
276. Введенский в гимназическом спектакле играл Хлестакова (см. *Мейлах М*. Предисловие // *Введенский А*. Указ. соч. Т. 1. С. XIII). [↑](#endnote-ref-270)
277. *Никольская Т*. Трагедия чудаков // *Вагинов К*. Указ. соч. С. 11. [↑](#endnote-ref-271)
278. О, «театральности петербургского пространства» рассуждает Ю. М. Лотман в статье «Символика Петербурга и проблемы семиотики города» (см. Семиотика города и городской культуры. С. 39). [↑](#endnote-ref-272)
279. См. *Введенский А*. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 263. [↑](#endnote-ref-273)
280. Там же. С. 101. [↑](#endnote-ref-274)
281. *Введенский А.* Неоконченные произведения 33 – 36 (Серая тетрадь) // Там же. Т. 2. С. 188. Ср. с шекспировским «распалась связь времен…» [↑](#endnote-ref-275)
282. См. *Констриктор Б*. Эра ментальных путешествий // Поэзия русского и украинского авангарда: история, этика, традиции (1910 – 1990 гг.). Херсон, 1990. С. 3. [↑](#endnote-ref-276)
283. Ссылки здесь и далее даются по изданию: *Хармс Д*. Собрание произведений (сокращенно С. П.) / Под ред. М. Мейлаха и В. Эрля: В 4 т. Бремен, 1978 – 1988. [↑](#endnote-ref-277)
284. См. еще «Столкновение дуба с мудрецом», 1929 (СП., т. 1, с. 80 – 83), «Падение вод», 1930 (т. 2, с. 26 – 27) и стихотворение № 252, 1931 (т. 3, с. 133). [↑](#endnote-ref-278)
285. См., например, стихотворение «Ехал доктор издалека…», 1929 (С. П., т. 1. с. 153 – 154), «Окно», 1931 (т. 3, с. 15 – 16), «Отец и мать родили сына…», 1931 (т. 3, с. 17 – 18). Таких примеров много. [↑](#endnote-ref-279)
286. *Бенуа А. Н*. Балет в Александринке // Речь. 1910. 19 ноября. С. 3. [↑](#endnote-ref-280)
287. *Бенуа А. Н*. Пушкинский спектакль // Речь. 1915. 31 марта. [↑](#endnote-ref-281)
288. Александр Бенуа размышляет… М., 1968. С. 106. [↑](#endnote-ref-282)
289. *Мейерхольд В. Э*. Бенуа-режиссер // Любовь к трем апельсинам. 1915. № 1 – 3. С. 125 – 126. (Опубликована в: *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. Ч. 1. М., 1968. С. 284.) [↑](#endnote-ref-283)
290. *Доктор Дапертутто*. Сверчок на печи, или У замочной скважины // Там же. С. 91. (Опубликована в: *Мейерхольд В. Э*. Статьи,… Ч. 1. С. 264.) [↑](#endnote-ref-284)
291. Из воспоминаний ленинградского театрального художника И. С. Белицкого. С. 175 (Личный архив И. С. Белицкого). [↑](#endnote-ref-285)
292. Публикуется впервые. Подлинник — в Рукописном отделе Ленинградского государственного музея театрального и музыкального искусства (далее ЛГМТиМИ), ГИК 11287, л. 78. [↑](#endnote-ref-286)
293. {129} Своего намерения А. В. Рыков не осуществил. Причины конфликта неизвестны. Студию и журнал он оставил в конце 1915 г., приняв в ссоре В. Э. Мейерхольда и В. Н. Соловьева сторону последнего. [↑](#endnote-ref-287)
294. *Соловьев Владимир Николаевич* (1887 – 1941) — режиссер, исследователь театра. В 1910‑е гг. — близкий соратник В. Э. Мейерхольда, вместе с ним руководил Студией на Бородинской, издавал журнал «Любовь к трем апельсинам». В. Н. Соловьев поставил «Саламанкскую пещеру»: оформление этого спектакля было первой большой работой А. В. Рыкова как театрального художника (1‑й вечер студии). Вместе ими сделано 12 спектаклей. [↑](#endnote-ref-288)
295. *Фейгин Григорий Герасимович* — учился в Студии на Бородинской; в качестве актера был занят в I, II и III вечерах Студии: в «Мышеловке» из «Гамлета» (Придворный), «Принцессе Мален» (Король Тиальмар), в «Пираме и Фисбе» («Сон в летнюю ночь», Лизандр), в «Арлекине — продавце палочных ударов» (Привратник). Являлся секретарем редакции журнала «Любовь к трем апельсинам», осуществляя большую организационную работу. Судя по фотографии ЛГМТиМИ, был очень красив. Адресат двух стихотворений А. А. Ахматовой («Их тайную дружбу с высоким…», «О нет, я не тебя любила…»). Близкий друг А. В. Рыкова. Погиб во время Первой мировой войны в одной из атак ударных «батальонов смерти» летом 1917 г. [↑](#endnote-ref-289)
296. Статья А. В. Рыкова «О провинциальных циркачах» была напечатана в журнале «Любовь к трем апельсинам» (1915. № 4 – 7. С. 151 – 158). Там же опубликована рецензия на спектакль Московского Камерного театра «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (С. 199 – 200). [↑](#endnote-ref-290)
297. Письмо печаталось (см. В. Э. Мейерхольд: Переписка. М., 1976. С. 177). Здесь публикуется по подлиннику (см. ЛГМТиМИ, ГИК 11287/78, л. 47). [↑](#endnote-ref-291)
298. В этом и последующих письмах речь пойдет о статье В. Э. Мейерхольда «Бенуа-режиссер». Статья резко полемическая отражала негативное отношение В. Э. Мейерхольда к А. Н. Бенуа. Была сложно встречена внутри редакции, что сказалось в публикуемой здесь переписке. В письме Г. Г. Фейгина от 23 мая 1915 г. (ЦГАЛИ, ф. 998) она называется «Ученым, трактатом о белой магии, докторе ее Пушкине и некиих лицедеях». Возможно, это соответствует первому названию или перекликается с ним. [↑](#endnote-ref-292)
299. *Жирмунский Виктор Максимович* (1891 – 1971) — впоследствии известный литературовед, академик, автор трудов по русской и западной литературе, поэтике, стиховедению, фольклору. Тогда — сотрудник журнала «Любовь к трем апельсинам». [↑](#endnote-ref-293)
300. *Рыкова Наталья Викторовна* — сестра А. В. Рыкова. Выполняла в редакции журнала «Любовь к трем апельсинам» работу корректора. Впоследствии жена Г. А. Гуковского. Л. Я. Гинзбург вспоминала, как Н. В. Гуковскую к ней впервые привела А. А. Ахматова. Н. В. Рыкова-Гуковская умерла при родах. Ее дочь Н. Г. Долинина (1928 – 1979) была детской писательницей. [↑](#endnote-ref-294)
301. Черновик письма Г. Г. Фейгина В. Э. Мейерхольду. Датируется по содержанию. Не завершен. Судя по письмам В. Э. Мейерхольда — А. В. Рыкову (2 июня 1915 г.) и Г. Г. Фейгина — А. В. Рыкову (25 ноября 1915 г.), на оригинале были подписи Г. Г. Фейгина, В. Н. Соловьева и А. В. Рыкова. Находится в Рукописном отделе ЛГМТиМИ, ГИК 11287/78, л. 42. Публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-295)
302. Пушкинский спектакль МХТ дан первым представлением 26 марта 1915 г. [↑](#endnote-ref-296)
303. Публикуется впервые по подлиннику ЛГМТиМИ, ГИК 11287/78, л. 45. А. В. Рыков пытался, видимо, примирить В. Э. Мейерхольда с Г. Г. Фейгиным. Письмо Мейерхольда является ответом на «миссию». Рыкова. [↑](#endnote-ref-297)
304. Статья В. Э. Мейерхольда «Бенуа-режиссер» была опубликована в журнале «Любовь к трем апельсинам» (1915. № 1 – 3. С. 95 – 126). [↑](#endnote-ref-298)
305. Публикуется впервые по подлиннику (ЛГМТиМИ, ГИК 112/78, л. 44). [↑](#endnote-ref-299)
306. «Его жанр мал, но он велик в своем жанре» (франц.). [↑](#endnote-ref-300)
307. *Великанистов* (Зыкин) *Василий Егорович* — артист передвижного цирка Великанистовых, жонглер. В. Э. Мейерхольд питал к нему добрые чувства. 6 июня 1916 г. Мейерхольд писал Б. В. Алперсу, что из двадцати двух лиц, которым он должен был послать письма, отправлено лишь пять (среди них Васе Великанистову), и добавлял: «Выбрал первыми… кому писать приятно…» (см. В. Э. Мейерхольд: Переписка. М., 1976. С. 179 – 180). С А. В. Рыковым он был знаком по Вятке, где прошли детство и юность художника. [↑](#endnote-ref-301)
308. Имеется в виду А. Я. Головин, автор эскиза обложки. [↑](#endnote-ref-302)
309. Публикуется впервые по подлиннику (ЛГМТиМИ, ГИК 11287/78, л. 46). [↑](#endnote-ref-303)
310. *Бутковская Наталия Ильинична* — книгоиздатель, деятель театра с оттенком меценатства. [↑](#endnote-ref-304)
311. Фейгин Григорий Герасимович. [↑](#endnote-ref-305)
312. Публикуется впервые по подлиннику (ЛГМТиМИ, ГИК 11287/78, л. 48). [↑](#endnote-ref-306)
313. Публикуется впервые по подлиннику (ЛГМТиМИ, ГИК 11287/78, л. 47). [↑](#endnote-ref-307)
314. *Вогак Константин Андреевич* — театровед, критик, драматург, один из руководителей Студии на Бородинской. Преподавал стихосложение. Поставил {135} интермедии «Пирам и Фисба» («Сон в летнюю ночь») для I вечера Студии. Как актер был занят в «Саламанской пещере» (Панкрасио) и в «Пираме и Фисбе» (Флейта). Сотрудник журнала «Любовь к трем апельсинам». Именно он привел в Студию А. В. Рыкова, с которым его связывали дружеские отношения. [↑](#endnote-ref-308)
315. Пессимистические прогнозы Г. Г. Фейгина оправдались. В. Э. Мейерхольд, нуждавшийся в сценической площадке для опытов Студии, принял приглашение Б. К. Пронина сотрудничать в «Привале комедиантов». Очень скоро, наряду со студийцами, в репетициях оказались заняты профессионалы (А. А. Мгебров и др.), началось расслоение Студии, с ее «головкой» заключали контракты. Произошел раскол, и часть Студии во главе с В. Н. Соловьевым ушла. Ежедневная газета «Обозрение театров» (30 апр. 1916 г.) поместила коллективный протест: «Ввиду того, что многие газетные рецензии о премьере в “Привале комедиантов” сообщали, будто спектакль был поставлен силами “Студии” г. Мейерхольда, нижеподписавшиеся считают своим долгом указать, что незадолго до открытия “Привала комедиантов” прекратилось сотрудничество с В. Э. Мейерхольдом подавляющей части сотрудников “Студии”, а также двух (из трех) ее руководителей». К этим двум относились В. Н. Соловьев и, видимо, К. А. Вогак (см. *Рыков А. В*. Мои встречи с Мейерхольдом // Художник и зрелище. М., 1990. С. 305 – 327). [↑](#endnote-ref-309)
316. Печатается по копии, датированной 29 м. (видимо, марта) 1916 г., заверенной А. В. Рыковым и одним из ведущих студийцев Г. Ф. Нотманом (см. ЛГМТиМИ, ГИК 11287/78, л. 70).

     Адресат письма — *Грипич Алексей Львович* (1891 – 1983), один из учеников В. Э. Мейерхольда, впоследствии режиссер Театра новой драмы и Пролеткульта в Петрограде, затем Театра Революции в Москве. [↑](#endnote-ref-310)
317. *Лозинский Михаил Леонидович* (1886 – 1955) — поэт-акмеист, впоследствии известный переводчик. [↑](#endnote-ref-311)
318. В своих воспоминаниях А. В. Рыков писал: «Мы с Соловьевым объяснялись с Всеволодом Эмильевичем, пытаясь обосновать нашу точку зрения, но успеха этот разговор не имел. Мы оба решили покинуть Студию…» (см. *Рыков А. В*. Указ. соч. С. 326 – 327). [↑](#endnote-ref-312)
319. *Рудник Лев Сергеевич* (1906 – 1987) — режиссер. В 1940 – 1944 гг. директор и художественный руководитель БДТ. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1944). Вместе с театром находился в эвакуации в г. Кирове, с ним же вернулся в Ленинград. В 1950 – 1960‑х гг. работал в разных театрах страны. [↑](#endnote-ref-313)
320. *Клейнеров Виктор Михайлович* (1902 – ?) — в то время администратор БДТ. [↑](#endnote-ref-314)
321. *Полибин Александр Михайлович* (1895 – 1952) — артист БДТ, председатель месткома. [↑](#endnote-ref-315)
322. Фонтанка, 65 — адрес БДТ. [↑](#endnote-ref-316)
323. *Сорокин Сергей Александрович* (1895 – 1973) — гитарист, знаток цыганского фольклора, тогда состоял в штате БДТ. Далее перечисляются артисты БДТ: *Карнович-Валуа Сергей Сергеевич* (1899 – 1984), *Москвин Александр Петрович* (1905 – ?), *Кузнецов Василий Иванович* (1911 – ?), *Семилетов Николай Федорович* (1914 – 1970). [↑](#endnote-ref-317)
324. У Лигова стояли дальнобойные немецкие батареи, обстреливавшие Ленинград. Обстрелы особенно ужесточились после прорыва блокады, произошедшего на участке фронта между Шлиссельбургом (сейчас Петрокрепость) и Синявино. [↑](#endnote-ref-318)
325. *Пакуль Эльфрида Яновна* (род. 1912) — певица (колоратурное сопрано). Впоследствии народная артистка Латвийской ССР (1947). [↑](#endnote-ref-319)
326. Спектакль Оперной труппы Городского театра, созданного из оставшихся в осажденном городе артистов. [↑](#endnote-ref-320)
327. Исполнением государственного гимна, которым тогда был «Интернационал», заканчивало в 23 часа свою работу Ленинградское радио. [↑](#endnote-ref-321)
328. *Бартошевич Андрей Андреевич* (1896 – 1981) — искусствовед, художественный и театральный критик, в годы войны (до 1943 г.) заведующий Отделом изобразительного искусства Ленинградского управления по делам искусств. [↑](#endnote-ref-322)
329. *Кочуров Юрий Владимирович* (1907 – 1952). [↑](#endnote-ref-323)
330. Здесь и далее речь идет об артобстрелах, которым подвергался Ленинград; автор старается выражаться иносказательно, побаиваясь военной цензуры. [↑](#endnote-ref-324)
331. «Соседями» ленинградцы-блокадники иронически называли немцев. [↑](#endnote-ref-325)
332. Имеется в виду открытие театра пьесой А. К. Гладкова. Режиссер П. К. Вейсбрем, художник Я. С. Вайнтрауб. Спектакль шел еще в Кирове. [↑](#endnote-ref-326)
333. *Карпова Зинаида Александровна* (род. 1913) в спектакле «Давным-давно» была введена на роль Шуры Азаровой вместо А. Я. Ефимовой, исполнявшей эту роль в Кирове. [↑](#endnote-ref-327)
334. «Дорога в Нью-Йорк» — пьеса Л. А. Малюгина по сценарию Р. Рискина, режиссер Л. С. Рудник, художник Н. Н. Медовщиков. [↑](#endnote-ref-328)
335. На улице Чайковского, д. № 1 находилась квартира Рыковых. [↑](#endnote-ref-329)
336. В 1927 г. Рыков в качестве художника ездил с В. Н. Всеволодским-Гернгроссом в этнографическую экспедицию по русскому Северу. Над Шекспиром Рыков работал до войны дважды, оформив спектакли «Два веронца» (Театр-студия. Акдрамы, 1923) и «Отелло» (Молодой театр, 1932). «Западня» по Э. Золя была поставлена на Малой сцене Акдрамы (1934). «Ревизора» Рыков оформлял трижды: в Театре-студии Акдрамы (1926), в самой Акдраме (1927) и в Харьковском театре русской драмы (1933). [↑](#endnote-ref-330)
337. «Лед и сталь» (музыка В. М. Дешевова по либретто Б. А. Лавренева) — оперный спектакль ГАТОБа (1930). «Человек-масса» Э. Толлера — спектакль Петроградского Госагиттеатра (1924). [↑](#endnote-ref-331)
338. Пьеса К. М. Симонова. Режиссер Л. С. Рудник. Спектакль вышел в 1944 г. в декорациях М. А. Григорьева. [↑](#endnote-ref-332)
339. «Слуга двух господ» К. Гольдони. Режиссер Г. И. Самойлов, художник А. В. Рыков. [↑](#endnote-ref-333)
340. «Кремлевские куранты» — пьеса Н. Ф. Погодина. Режиссер Е. Г. Альтус, Художником первой редакции (1940) был А. И. Константиновский. [↑](#endnote-ref-334)
341. *Альмединген Борис Алексеевич* (1887 – 1960) — театральный художник круга А. Я. Головина, в годы войны оставался в Ленинграде. [↑](#endnote-ref-335)
342. *Белицкцй Илларион Сергеевич* (род. 1911) — театральный художник. Воевал на Ленинградском фронте на Ораниенбаумском плацдарме. [↑](#endnote-ref-336)
343. Пьеса Л. Н. Рахманова, режиссер А. М. Жуков, художник И. Н. Кичанова. [↑](#endnote-ref-337)
344. Ельня освобождена 30 августа, Рыльск — 31 августа. [↑](#endnote-ref-338)
345. *Грановская Елена Маврикиевна* (1877 – 1968) — народная артистка РСФСР (1944), в труппе БДТ — с 1939 г. Играла роль Марьи Львовны, жены Полежаева. *Жуков Александр Михайлович* (1897 – 1964) — заслуженный артист РСФСР (1940). В БДТ с 1943 г. Играл роль Полежаева. [↑](#endnote-ref-339)
346. *Лившиц-Кичанова Ирина Николаевна* (род. 1918) — художник, работала в БДТ. [↑](#endnote-ref-340)
347. *Папазян Ваграм Камерович* (1888 – 1969) — народный артист Армении, Грузии и Азербайджана (1934 – 1935), впоследствии (1956) народный артист СССР. *Честноков Владимир Иванович* (1904 – 1968) — впоследствии народный артист СССР. *Аскинази Евгения Владимировна* (1908 – 1970) — актриса, жена В. И. Честнокова. *Антипова-Пожалова Надежда Владимировна* (1879 – 1955) — актриса. *Чернов Николай Петрович* — актер, муж Антиповой (? — 1949). *Рынкевич Наталья Сергеевна* (род. 1914). *Матвеев Николай Ильич* (род. 1902). Перечисленные актеры работали в БДТ недолго. [↑](#endnote-ref-341)
348. *Копелян Ефим Захарович* (1912 – 1975) — впоследствии народный артист СССР, в труппе БДТ с 1935 г. *Осокина Вера Андреевна* (род. 1913), в БДТ с 1936 г. *Богдановский Алексей Александрович* (1869 – 1952) — заслуженный артист РСФСР, в БДТ с 1925 г. *Корн (Зигерн-Корн) Николай Павлович* (1907 – 1970) — впоследствии народный артист РСФСР, в БДТ с 1935 г. Эти актеры большую часть своей жизни проработали в БДТ. [↑](#endnote-ref-342)
349. Упомянуты: *Богданов Тарас Иванович* (1882 – ?) — старший машинист сцены. *Прокофьев Василий Иванович* (1905 – 1956) — артист оркестра БДТ. *Ломов Михаил Иванович* (род. 1900) — скрипач и концертмейстер оркестра. *Любарский Николай Яковлевич* (1902 – 1960) — заведующий музыкальной частью БДТ. [↑](#endnote-ref-343)
350. «Волки и овцы» — комедия А. Н. Островского. Постановщик Л. С. Рудник, премьера — 12 октября 1943 г. [↑](#endnote-ref-344)
351. Имеется в виду В. Э. Мейерхольд. [↑](#endnote-ref-345)
352. *Юдина Мария Вениаминовна* (1899 – 1970) — пианистка, педагог. [↑](#endnote-ref-346)
353. *Вейсбрем Павел Карлович* (1899 – 1963) — режиссер, работал в театрах Ленинграда. Комедия У. Шекспира «Много шума из ничего» не была тогда поставлена из-за конфликта постановщика П. К. Вейсбрема с Л. С. Рудником. Постановку осуществил в 1946 г. И. Ю. Шлепянов. [↑](#endnote-ref-347)
354. Запорожье освобождено частями Советской армии 14 октября 1943 г. [↑](#endnote-ref-348)
355. «Мои дорогие» (франц.). [↑](#endnote-ref-349)
356. *Софронов Василий Яковлевич* (1884 – 1960) — один из организаторов БДТ, впоследствии (1956) народный артист СССР. *Полицеймако Виталий Павлович* (1906 – 1967) — впоследствии (1957) народный артист СССР. [↑](#endnote-ref-350)
357. Спектакль поставлен не был. [↑](#endnote-ref-351)
358. *Андреенко Иван Андреевич* (1906 – 1987) — заведующий Отделом торговли Ленгорисполкома в годы блокады. [↑](#endnote-ref-352)
359. В. В. Лебедев и Е. А. Мравинский вернулись в Ленинград, Д. Д. Шостакович остался в Москве, музыковед И. И. Соллертинский (1902 – 1944) умер в эвакуации. [↑](#endnote-ref-353)
360. См. [примеч. 2 к письму 6](#_Tosh0008639). [↑](#endnote-ref-354)
361. Освобожденный 12 ноября 1943 г. Житомир неделю спустя (19 ноября) вновь был взят немцами. [↑](#endnote-ref-355)
362. Л. С. Рудником. [↑](#endnote-ref-356)
363. *Кугель Александр Рафаилович* (1864 – 1928) — театральный критик, режиссер, редактор журнала «Театр и искусство», основатель и руководитель театра «Кривое зеркало». [↑](#endnote-ref-357)
364. Гомель освобожден от оккупантов 26 ноября 1943 г. [↑](#endnote-ref-358)
365. Представители руководящих организаций Балтфлота на генеральной репетиции осудили пьесу за то, что в ней много предательств, отрицательных {147} фигур и мало утверждающего пафоса победы. Впрочем, после переделок пьеса была разрешена, свои премьеры выпустили в апреле 1944 г. Театр Балтфлота и позже, в марте 1945 г., — Камерный театр. [↑](#endnote-ref-359)
366. Воздушная тревога. [↑](#endnote-ref-360)
367. В декабре наступления не было. Оно началось в январе 1944 г. [↑](#endnote-ref-361)
368. *Томский Виктор Михайлович* — кто это, установить не удалось. [↑](#endnote-ref-362)
369. Кто такие — установить не удалось. [↑](#endnote-ref-363)
370. *Рыков Василий Дмитриевич* (1759 – 1827), генерал-майор, участник кампании 1807 г., боевых действий на Дунае в 1808 – 1811 гг., в 1812 г. находился при Штабе Дунайской, а затем 3‑й Армии П. В. Чичагова. Его портрет — в Военной галерее Зимнего дворца. [↑](#endnote-ref-364)
371. {150} *Рыков Виктор Иванович* (1865 – 1937) — ректор и профессор Ленинградского сельскохозяйственного института, консультант Плановой комиссии Леноблисполкома. [↑](#endnote-ref-365)
372. Речь идет о возобновлении спектакля, поставленного в 1941 г. Г. М. Козинцевым с художником Н. И. Альтманом и композитором Д. Д. Шостаковичем. [↑](#endnote-ref-366)
373. *Грибоедова-Емельянович Валентина Адриановна* (род. 1902) — актриса БДТ, в 1943 г. — председатель месткома. [↑](#endnote-ref-367)