**ШЕКСПИРОВСКИЕ ПОСТАНОВКИ НА СЦЕНЕ РУССКОГО ТЕАТРА  
В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ ТРИДЦАТЫХ ГОДОВ ХХ ВЕКА.  
АКИМОВ. РАДЛОВ.**  
(дипломная работа)

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | | **Александр Березкин**  Театровед, в 2000 году закончил Российский Государственный гуманитарный университет (РГГУ) курс профессора В.М. Гаевского. Печатается в московских изданиях. Сотрудник журнала "Театр". Главный редактор газеты "Отсебятина". Участвовал в фестивалях: "Будущее театральной России", "Театр + ТВ" (Омск), "Театральный остров", "Театр + ТВ" (Новосибирск).  Живет в Москве. |
| А. Березкин ] - Шекспировские постановки на сцене русского театра... Акимов, Радлов... | | |

**Введение**  
"Жизнь на сцене"

Н. Акимов

|  |
| --- |
| 1. **Классика**   *Полное собрание сочинений в солидных переплетах. Комментарии, в которых к непонятным местам текста прибавляется еще целый ряд непонятных мест. Предисловие, из которого выясняется, что автор был велик, а потому заслуживает нашего снисхождения к его ограниченности. Бессмысленная фраза со сноской: "В подлиннике непереводимая игра слов". Плохие стихи без объяснения сноской, что в подлиннике они хорошие. Лекция видного специалиста: вводная часть о торговом капитале, а затем - вечноженственное в образах такого-то. Заглавие рецензии: "Искаженный имярек". Вот представления, которые возникают при слове "классика". <…>*  **3. Классика и критика.**  *В оценках классических спектаклей стали преобладать такие выражения, как: "верно понял", "правильно вскрыл", "показал подлинного Шекспира" (Мольера, Островского, Гольдони и т.д.) или то же самое с отрицательными приставками: неверно, неправильно, не понял, не вскрыл. Так создается представление о том, что каждое классическое произведение и каждый автор-классик имеют некое совершенно точное сценическое решение, которое как бы хранится в запечатанном конверте на руках у критики, реперткома и т.д., причем содержание этого решения обладателям конверта известно и неизвестно только театру и постановщикам. Затем происходит веселая игра в отгадки. Театр угадывает, а критика проверяет, верно он угадал или нет, вскрывая конверт после премьеры. Такие вещи, как талантливость, своеобразие и яркость ответа, отступают на задний план, оттираясь пресловутыми "верно" или "неверно""****1****.*  **"Работа над Шекспиром"** Засл. арт. респ. С. Радлов  *375 лет отделяют нас сейчас от великой даты - дня рождения Шекспира. Вероятно, через 25 лет, в год 400-летней годовщины рождения Шекспира, удивленные искусствоведы Запада должны будут констатировать, что Шекспир переменил свою родину и вместо стран, говорящих на его родном английском языке, предпочитает разнообразие наречия великой семьи народов, населяющих наш Союз. Да, несомненно, переменит он свою родину, если только за эту четверть века не произойдет и на Западе тех же гигантских социальных переворотов, которые вызовут и там к новой, радостной, напряженной культурной жизни миллионы и миллионы таких же, как у нас, рабочих и крестьян, жадно усваивающих величайшие творения мировой культуры. За последние 5-6 лет Шекспир властно ступил на наши сцены; он стал другом и учителем для нашего зрителя, он стал учителем и другом для наших актеров. Кто из советских актеров, хоть раз испытавший радость воплощения великих его образов, откажется добровольно от этой радости, от права оттачивать свое мастерство, тренироваться и расти в шекспировских спектаклях, с тем чтобы восторженнее, увереннее, совершеннее воплотить и образы, создаваемые драматургией наших дней? Мне кажется одинаково опасным, одинаково вредным и в сущности лицемерным и кичливым переоценивать наши успехи, в частности успехи в деле освоения Шекспира, и фарисейски прибедняться, делая вид, что нами еще ничего в этой области не достигнуто. Мне кажется справедливым утверждать, что хотя многое и многое нам предстоит еще сделать впереди, наш опыт, советский опыт воплощения Шекспира на сцене, может быть уже суммирован, учтен. Наш советский опыт исполнения шекспировских ролей и режиссуры в шекспировских спектаклях есть уже теперь наша новая традиция. <…> И если я говорю сейчас о нашем опыте и о нашей новой традиции, то это не значит, что я хотел бы что-нибудь в этих традициях и в этом опыте видеть каноничным, узаконенным и навсегда утвержденным; напротив того, мне кажется полезным подсчитать наши силы, разобраться в том, что мы сделали, для того, чтобы двинуться дальше"****2****.*  Эти две статьи\* были опубликованы в 4-м номере журнала "Театр" за 1939 год. Их авторам в первой половине 30-х годов принадлежали наиболее заметные постановки шекспировских пьес в театрах Москвы и Ленинграда. Приведенные выше отрывки ярко характеризуют, насколько различны были творческие методы, стиль режиссерского мышления, сама жизненная позиция этих людей. За теоретическими выкладками С.Э. Радлова и Н.П. Акимова о Шекспире, принципах его постановки на советской сцене стояла реальная сценическая практика. В середине 30-х годов Сергей Эрнестович Радлов общепризнанно считался одним из немногих мастеров, которые способны правильно понять всю глубину гениальности Шекспира, а, правильно поняв, найти адекватное, политически грамотное и высокохудожественное сценическое решение для творений великого барда. Николай Павлович Акимов, напротив, только-только был допущен к драгоценному наследию английского драматурга, да и то лишь на территорию комедий, слишком свежи были воспоминания о том, как "нерадивый" режиссер "надругался" в 1932 году над трагедией всех времен и народов "Гамлет". В начале 30-х годов окончательно развеялись иллюзии о самодостаточности пролетарской культуры. На "корабле современности" без классиков было пусто и уныло. Начинается повсеместное освоение, своеобразная индустриализация культурного фонда прошедших столетий. На протяжении десятилетия постепенно возникает, формируется и, наконец, приобретает окончательно окаменевший облик советское, стало быть, "единственно верное", понимание классического наследия прошедших эпох. Этот процесс выглядит наиболее показательным на примере постановок шекспировских пьес на советской сцене. Публикация писем Маркса и Энгельса о "шекспиризации" и "шиллеризации" в искусстве стала началом широкого обсуждения проблем, связанных с Шекспиром и его творчеством. Издается огромное количество книг о Шекспире, организуются специальные шекспировские конференции, приуроченные к юбилею со дня рождения великого барда, и просто так. Шекспир в 30-е годы - не просто всеми уважаемый классик, автор гениальных творений, это еще и знак времени, символ эпохи, подобно коллективизации, стахановскому движению и т. п. Любая заметная постановка шекспировских трагедий имела не узко театральное, но, можно сказать, общенациональное значение. Таковы, в общих чертах, условия, в которых протекала театральная деятельность тех лет. Конечно, советская шекспириана далеко не исчерпывается именами Акимова и Радлова. Я остановил свой выбор на этих двух режиссерах по нескольким причинам. Можно сказать, что акимовский и радловский методы работы с произведениями Шекспира являются своеобразными полюсами, противоположными эстетическими концепциями. Подробно это будет разобрано в основной части. А в двух словах, подход Акимова - дерзкий, заранее провокационный, злободневный. Впервые взявшись за режиссуру, Н.П. Акимов перенасытил спектакль яркими мизансценами, разнообразнейшими режиссерскими приемами, обилием новшеств и выдумок. В спектакле царил дух иронии и озорного цинизма, "дух Эразма". Напротив, С.Э. Радлов был сторонником режиссуры, старательно скрывающей свои "белые нитки". Диктат автора, трепетное отношение к тексту, никаких лишних эффектов, чтобы ничто не отвлекало зрителя от вдумчивого созерцания основного содержания пьесы. Недаром о спектаклях Радлова говорилось: "Это *только* Шекспир"**3**. (Курсив мой - А.Б.) Интересно, что оба режиссера неоднократно декларировали, что они занимаются реформой старой театральной шекспировской традиции. Но, как видно, реформирование они понимали по-разному. В оценке деятельности Акимова и Радлова критика была почти единодушна. Рассуждая на темы "что такое хорошо и что такое плохо", театральные рецензенты всегда упоминали Радлова - как пример правильной позиции постановщика, и Акимова - в качестве представителя неверного режиссерского опыта. Остальные шекспировские постановки 30-х годов находятся, на мой взгляд, где-то между этими двумя "полюсами". Конечно, если бы в задачи данной дипломной работы входил обзор всех наиболее заметных спектаклей по пьесам Шекспира того периода, необходимо было бы упомянуть Н. Охлопкова, А. Попова и многих других. Но я сознательно ограничиваю круг имен, чтобы попытаться выяснить, как происходило освоение шекспировского творчества в условиях жесткой идеологии, всем требованиям которой отвечал С. Радлов, и над которой втихомолку посмеивался Н. Акимов.  Именно в первой половине 30-х годов зарождается новая советская традиция сценического толкования шекспировских пьес. Эта традиция определит облик русского театра Шекспира на несколько десятилетий вперед. Акимов и Радлов стояли у ее истоков, были непосредственными участниками ее формирования, каждый, однако, по-своему. Акимов показал, каким не может, не должен быть Шекспир в СССР. Радлов создал ряд спектаклей, единодушно признанных лучшими образцами советского шекспировского театра. Другая цель этой дипломной работы - найти наиболее объективный подход к оценке деятельности двух режиссеров на основании документальных свидетельств и реконструкции нескольких спектаклей. В связи как с Акимовым, так и Радловым, в современном театроведении существует ряд вопросов, до конца не выясненных. В частности, чем был "Гамлет" театра им. Вахтангова? "Последним вздохом" ЛЕФА, или, напротив, одним из первых диссидентских выпадов по отношению к существующему режиму? Можно ли в акимовском "Гамлете" найти какие-либо следы идей Мейерхольда из его, так и не осуществленной постановки шекспировской трагедии?  Что же касается Радлова, то и здесь много неясностей. Одни театроведы полностью отрицают влияние режиссера на некоторые постановки, подписанные его именем ("Король Лир" в Госете, "Отелло" в Малом театре). Другие, наоборот, чересчур преувеличивают заслуги Радлова. Все эти и многие другие проблемы нуждаются в серьезном исследовании. Реконструируя "Гамлет" Акимова и некоторые из постановок Радлова, а также анализируя театральную критику тех лет, я попробую разобраться в вопросах, имеющих актуальное значение для сегодняшней театроведческой науки. В данной работе я не буду всегда придерживаться хронологической последовательности, с которой спектакли появлялись на сцене. Это необходимо для сохранения структуры диплома, имеющей определенную логику. Если первая глава будет посвящена обзору только одной постановки - "Гамлета" в вахтанговском театре, то в разделе о Радлове я анализирую пять его работ: две версии "Отелло" и "Ромео и Джульетту" в театре-студии п/р С. Радлова, "Короля Лира" Государственного еврейского театра и "Отелло", поставленного Радловым в Малом театре. Есть смысл объединить все студийные постановки С.Э. Радлова в один подраздел, а московские спектакли рассмотреть отдельно, хотя "Король Лир" в Госете вышел немного раньше, чем вторая версия "Отелло" в ленинградской студии. Для такой композиции имеются многочисленные основания, о которых речь пойдет в основной части. В завершающих подразделах обеих глав будут представлены отклики Мейерхольда на работы Акимова и Радлова, и некоторые гипотезы о том, что подобную реакцию могло вызвать. Я намеренно ограничиваюсь временными рамками: 1932 - 1935 год. Еще раз повторю, что именно в это время происходит становление советской шекспировской традиции. Но, таким образом, из поля зрения исключается радловский "Гамлет" 1938 года с Дудниковым в главной роли. Я не включил в обзор эту постановку по двум причинам. Во-первых, для характеристики того, как Радлов и его театр понимали Шекспира, достаточно проанализировать вышеперечисленные спектакли, о которых подробный разговор будет в основной части. Ничего концептуально нового к этому "Гамлет" Радлова не добавит. Основные принципы подхода к шекспировским произведениям режиссер сформулировал, работая над "Отелло" и "Ромео и Джульеттой" в своей студии. Во-вторых, "Гамлет" 1938 года значительно отстоит по времени от московских спектаклей Сергея Эрнестовича. В данной же работе мне хотелось бы выявить разницу между постановками, осуществленными режиссером с его учениками, и гастрольной режиссерской деятельностью Радлова в Москве, когда он взаимодействовал с такими крупными актерами как Михоэлс, Зускин, Остужев. То, что репетиции ленинградского "Отелло" совпали по времени с выходом "Короля Лира" в Госете и началом работы над "Отелло" в Малом театре, кажется мне особенно важным, так как результаты оказались абсолютно противоположными. Ансамблевая цельность "Отелло" в театре-студии обернулась в Малом театре гегемонией актера-звезды Остужева. Похоже, С.Э. Радлов совмещал внутри себя поистине шекспировские контрасты - от режиссера-диктатора до выполнения элементарных служебных функций сценического распорядителя.  *Таковы основные цели и задачи дипломной работы.*  ***Обзор источников и литературы***  Данная дипломная работа основывается на ряде источников и литературы, включающих в себя критические отклики на спектакли из различных газетных и журнальных изданий; статьи самих режиссеров; опубликованные записи устных выступлений и речей; монографии; воспоминания современников и участников театральных событий тех лет; некоторые иконографические материалы. Критика "Гамлета" Акимова - особый сюжет, развивавшийся по определенным законам, отражающим перелом, произошедший в идеологии общественной культурной жизни в начале 30-х годов. Поэтому я выделил его в отдельный подраздел, где и будет представлен подробный обзор и анализ критических выступлений, касающихся спектакля вахтанговцев.  Главным источником для реконструкции "Гамлета" является режиссерская экспликация Н.П. Акимова "О постановке "Гамлета" в театре им. Вахтангова", публиковавшаяся дважды: в сборнике "Наша работа над классиками", вышедшем в 1936 году, и в двухтомнике статей Николая Павловича "Театральное наследие" (Л. Искусство, Ленингр. отд. 1978. Т. 2. "О режиссуре"). В этой статье Н.П. подробно излагает и обосновывает свой замысел постановки "Гамлета", приводит примеры решения некоторых сцен и образов персонажей. Огромное количество информации о спектакле содержится в монографии Н. Чушкина "Гамлет - Качалов". Полемизируя с режиссером, автор обстоятельно реконструирует ряд наиболее ярких эпизодов спектакля. В рецензии на эту книгу А. Аникст рассказывает о своем впечатлении от "Гамлета" вахтанговцев. Особый взгляд на проблему первой режиссерской работы Акимова предлагает исследовательница В. Миронова. Ее статья ""Гамлет" по-акимовски" из сборника "В спорах о театре" будет обсуждаться в основном разделе. Другая исследовательская работа о деятельности Н.П. Акимова в начале 30-х годов принадлежит перу М.Л. Жежеленко. Статья "Комедийная режиссура Акимова", напечатанная в сборнике "Из опыта русской советской режиссуры 1930-х годов" обозревает несколько работ режиссера, в том числе "Гамлет". В журнале "Современная драматургия" (1989, №1) опубликованы воспоминания Елены Юнгер "Все это было… Шлейф "Гамлета"", где актриса приводит несколько ценных свидетельств о данной постановке. К источникам, позволяющим реконструировать спектакль вахтанговского театра, можно отнести и пародию Н. Эрдмана и В. Масса "Трагедия о Гамлете, принце датском". А. Масс опубликовала эти материалы в журнале "Вопросы литературы" №5 за 1989 г. Большое количество информации содержится в воспоминаниях и печатных трудах актеров вахтанговского театра: Л. Шихматова ("От студии к театру"), Р. Симонова ("С Вахтанговым"), Б. Щукина (сборник "Борис Васильевич Щукин"). К сожалению, отдельной монографии, посвященной Акимову, пока не существует. Информацию о первом режиссерском опыте Н.П. приходится собирать из разрозненных источников, которые почти полностью исчерпываются вышеперечисленными. В 1999 году вышла книга Д.И. Золотницкого "Сергей Радлов. Режиссура судьбы". Хотя я не согласен с некоторыми заявлениями и выводами автора, эта книга стала одной из основ для второй главы данной дипломной работы. В монографии Д.И. Золотницкий прослеживает весь творческий путь С. Радлова, начиная от мейерхольдовской студии на Бородинской улице, работы режиссера в его театре "Народной комедии", встреч Радлова с Мариинским театром, в котором он был художественным руководителем на протяжении нескольких лет. Проводится реконструкция спектаклей театра-студии п/р С. Радлова. Книгу завершает рассказ о жизни театра Радлова в блокадном Ленинграде, о трагической случайности, когда часть труппы вместе с руководителем, не успев эвакуироваться из Пятигорска, попала в плен к немцам, о скитаниях в плену. По приказу гитлеровского командования театр Радлова вынужден был продолжать работать. А по ту сторону фронта ходили слухи о предательстве. Освобождение пришло только во Франции. Сразу после возвращения в Москву Радлова вместе с женой арестовали. На свободу С.Э. вышел уже после смерти Сталина, Анна Радлова умерла в лагере. Остаток жизни режиссер прожил в Даугавпилсе и Риге, поставив там несколько спектаклей, в том числе шекспировских. Помимо книги Д. Золотницкого, в дипломной работе будут использоваться публикации Радлова о Шекспире и проблемах его постановки на сцене (подробный разбор - в основной части); статьи актеров, работавших с Радловым: "Моя работа над "Королем Лиром" Соломона Михоэлса из его сборника "Статьи. Беседы. Речи" (М. Искусство. 1960), где актер вспоминает о сложностях, творческих спорах, возникавших во время работы над спектаклем в Госете. В этой же книге помещены статьи П. Маркова, К. Рудницкого, Б. Зингермана о Михоэлсе. О проблемах и загадках госетовского "Короля Лира" писали и современные исследователи: Н. Корниенко в журнале "Театральная жизнь" №10 за 1993 год выступила со статьей "Детективная история без финала", где некоторые из сподвижников Михоэлса свидетельствуют, что к спектаклю Госета непосредственное отношение имел Лесь Курбас. Особенно интересна и во многом созвучна идеям автора этой дипломной работы статья С. Бушуевой "Шекспир у Радлова", помещенная в уже упоминавшемся сборнике "В спорах о театре". С. Бушуева, на мой взгляд, очень точно охарактеризовала особенности творческого мировидения ленинградского режиссера, которое замечательно сочеталось с веяниями времени. Что касается Малого театра, существуют заметки Остужева (сб. "Остужев - Отелло", Л.- М. ВТО. 1938.). Об Остужеве издана обширная монография Ю. Айхенвальда ("Остужев". М. Искусство. 1977). Отдельная глава книги посвящена спектаклю "Отелло". Кроме реконструкции актерской игры Александра Алексеевича, Айхенвальд приводит ряд ценных устных высказываний и воспоминаний друзей актера. А. Аникст посвятил "Отелло" Малого театра статью, опубликованную в сборнике "Спектакли и годы" (М. Искусство. 1969). Театровед анализирует спектакль с антирежиссерской точки зрения, утверждая, что главным творцом в этой постановке был Остужев. Большую помощь для реконструкции режиссерских работ Радлова оказывают рецензии, публиковавшиеся в периодических изданиях. Отдельно здесь следует выделить А. Пиотровского, сподвижника Радлова еще со времен организации массовых революционных зрелищ и теа-обозрений "Народной комедии". Пиотровский посвятил спектаклям С.Э. несколько хвалебных статей. Напротив, Ю. Юзовский, также неоднократно писавший о постановках Радлова, чаще порицал, нежели одобрял деятельность режиссера. Постоянными рецензентами шекспировских опытов Сергея Эрнестовича были шекспироведы А. Смирнов и С. Динамов, критики П. Марков, И. Нусинов, О. Литовский, С. Игнатов, С. Нельс, Л. Жежеленко, Д. Мирский, И. Березарк. Особой выразительностью и, что очень ценно, театральной конкретностью, отличаются статьи А. Гвоздева о спектаклях ленинградской студии. Главным оппонентом Радлова был Вс. Э. Мейерхольд. В знаменитой речи "Мейерхольд против мейерхольдовщины" он обрушивается с критикой на радловскую постановку "Отелло" в Малом театре. Спор Мейерхольда с Радловым представляет особый интерес. В резких нападках Всеволода Эмильевича отражены подводные течения времени, невысказанный протест, относящийся к сложившейся ситуации в целом, а не только к конкретному театральному явлению. Все связанное с полемикой двух режиссеров я выделил в отдельный подраздел.  Иконографических материалов о спектаклях Акимова и Радлова сохранилось не так много. Качество печати опубликованных в журналах фотографий не позволяет снять с них разборчивые копии. В Приложении представлены несколько эскизов костюмов и декораций Н.П. Акимова к спектаклю "Гамлет" и копии некоторых фотографий сцен из постановок С.Э. Радлова (в том виде, как они публиковались в журналах). Это основная часть иконографии, на которую я опирался в процессе работы. Сохранилось также несколько кинокадров "Короля Лира" Госета. Это помогло реконструировать центральные сцены спектакля. В этом обзоре представлены только главные, структурообразующие для данной дипломной работы источники и литература. На самом деле, круг материалов значительно шире, что дает возможность в перспективе продолжать научное исследование этой темы.  Сноски:  1 Театр. М., 1939, №4, С. 53-54 2 Там же. С. 61. 3 Смирнов А. "Отелло" // Известия. 1935. №112. С.4. |
|  |
| [ А. Березкин ] - "Гамлет" Акимова |

**Вокруг "Гамлета"**(критика 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, Он словно объявил поход За присвоение наследства! Так режиссер упорно весел, И в шуточках порою мил, Беднягу "Гамлета" убил, Замучил, пристрелил, повесил, Спалил, пронзил, распотрошил!* **1** |

|  |
| --- |
| ***19 мая 1932 года. Премьера спектакля "Гамлет" в театре им. Евг. Б. Вахтангова. Режиссер - Николай Павлович Акимов.***  О готовящейся постановке "Гамлета" в театре им. Евг. Б. Вахтангова заговорили за год до премьеры. В газетах появились статьи с заголовками, скорее предостерегающими, нежели ободряющими: "Нужно ли ставить "Гамлета?""**2**; "Быть или не быть постановке "Гамлета" в театре им. Вахтангова?"**3**. Словно два предупредительных звонка в фойе, перед началом действия. Третьим, и самым настойчивым, было постановление ЦК партии от 23 апреля 1932 г. "О перестройке литературно-художественных организаций" - расправа над РАПП и РАМП, обозначавшая конец левого искусства. Вход в зрительный зал после третьего звонка воспрещен…  Именно "Гамлет" стал началом режиссерской деятельности Николая Павловича Акимова. До этого спектакля он был уже хорошо известным театральным художником, работам которого посвящались специальные монографии. Он оформил множество постановок в своем родном Харькове, в театрах Петербурга и Москвы. Нельзя сказать, что Николай Павлович "вдруг" стал режиссером. Собственно, в критике уже раздавались, (иногда с укором), реплики, что художник Акимов своей сценографией навязывает волю режиссеру\*. Так было, например, со спектаклем "Коварство и любовь" в интересующем нас театре им. Вахтангова. Вот как описывал первоначальный замысел постановщиков Л. Шихматов: "В режиссерском плане П.Г. Антокольского и Б.Е. Захавы атмосфера, окружавшая спектакль "Коварство и любовь" Шиллера определялась так: небо "цвета солдатского сукна", тревожный бой барабанов, свист шпицрутенов, пудреные парики, камзолы; палочная дисциплина и придавленность". Акимов придумал ослепительный серебряный круг, разделенный на несколько игровых площадок, символизирующий земной шар, который занимал всю площадь сцены, вместо привычного (для постановок этой пьесы) павильона. И это кардинально изменило предварительные наметки режиссеров. "Это очень красивое и эффектное оформление увлекло режиссуру, и Антокольский и Захава отказались от своего первоначального замысла и приняли форму, предложенную Акимовым. Эта форма, естественно, изменила и трактовку образов действующих лиц. Так художник Акимов оказал активное влияние на режиссерское решение оформляемого им спектакля, обнаружив дарование постановщика"**4**. "Коварство и любовь" - далеко не единственный случай из творческой биографии Акимова 1920-х годов.  Почти каждая работа театрального художника Акимова граничила с дерзостью, вызовом, выходкой - всегда неожиданной и всегда невероятно остроумной. Таким же был и стиль его мышления, общения, стиль всей его жизни. Даже в казенных бумагах и документах, таких, например, как заявление об уходе с работы, можно встретить неповторимую акимовскую язвительность. Вот лишь одна из многих цитат, характеризующих особенность мировосприятия этого бесконечно остроумного человека: "Галантный термин "дружеский шарж", привившийся в нашей практике в годы культа личности, так же бессмыслен, как "вражеский пейзаж" или "приятельский натюрморт". Вероятно, этот термин рожден карикатуристами из боязни обидеть людей, не понимающих юмора и способных за него отомстить". В то время, когда еще не возникло политическое, искусствоведческое, социологическое (и т.п.), ругательство "троцкизм", подобный стиль всячески поддерживался. Но нужно было быть слепым и глухим, чтобы не понимать, что 1930, 1931, наконец, 1932 год - совсем не то же самое, что год 1927. Тем не менее, 19 мая 1932 года на сцене театра им. Вахтангова состоялась премьера "Гамлета". Вернемся к постановлению ЦК партии от 23 апреля 1932 г. Оно явилось своеобразным водоразделом для советской критики. Прежде всего, - литературной. Здесь все сразу встало на свои места. Была изобретена простая, емкая формула: "Союзник, или враг?"\*. Критик, оказывающий писателю помощь, дающий указания; критик, прощающий мелкие погрешности ради общей великой цели; критик, наставляющий на путь истинный - вот каким должен быть "союзник". Понятие "враг" - как всегда, более широкое и обтекаемое. Врагом мог стать любой рецензент, статью которого можно было объявить "левацким вульгаризаторством". Потом следовал короткий приговор: "Так критиковать нельзя". После этого "недальновидный рапповец" мог ожидать чего угодно. Справедливости ради, нужно сказать, что в 20-е годы ситуация была абсолютно зеркальной: любой писатель был внутренне готов к аресту после публикации разгромной статьи какого-нибудь "неистового рапповца". Спектакль Акимова, безусловно, был тем камнем для заточки пера-штыка театральной критики, освеженной дыханием постановления "О перестройке литературно-художественных организаций". Время экспериментов над классикой прошло. Классицистский соцреализм не допускал никаких "шекспириментов". Поэтому, спектакль ругали все. Но как по-разному! Перечитывая, для сравнения, литературные и театральные рецензии тех лет, поражаешься суконности языка первых и яркой образности вторых. Тем не менее, можно выделить некий общий тон откликов на постановку Акимова. "Дурное озорство" - так отозвался о спектакле А.М. Горький. Эти слова очень точно передают отношение театральной критики к "Гамлету" образца 1932 года. Акимова, в общем, не ругали, а журили. Не продумано, не мотивировано, не оправдано… Дебют молодого режиссера оказался неудачным, он работал не в том направлении. Тогда к чему весь этот шум? Для чего посвящать специальные диспуты в Комакадемии и Всероскомдраме провалу спектакля? С одной стороны, подобный интерес к неудаче можно объяснить уже упоминавшимся, новым веянием в критике - направлять, советовать, помогать. Но было и другое. "Моя шекспироведческая душа обязывает меня осудить ту вольность, с какою Н. Акимов обошелся с шекспировским текстом. И я это делал как устно, так и печатно. Но при всем при том, этот спектакль меня настолько увлек в свое время, что я пошел смотреть его вторично, и оба раза получил удовольствие, которое вынужден, был скрывать…"**5**, - признавался А. Аникст. Скрывали не только удовольствие, но и испуг перед дерзостью режиссера: ведь любой разговор, касающийся темы власти, являлся тогда неслыханной дерзостью. О чем и предостерегал Акимова член Худполитсовета при театре Вахтангова А. Кут, следивший за ходом репетиций, и назвавший свою статью "Нужно ли ставить "Гамлета?"" В этот заголовок так и напрашивается вставить пропущенное слово "сейчас". Конечно, в спектакле не было, да и не могло быть никаких намеков на современность. И все-таки, даже такие предельно обобщенные театральные метафоры как, например, двенадцатиметровый кроваво-красный шлейф, бесконечно долго тянувшийся за убегающим Клавдием в сцене "Мышеловка", никого не обманывали. Поэтому, реакция критики на подобную "выходку" была абсолютно естественной; и, в общем, она не представляет особого интереса для исследования. Куда интереснее разобраться в мотивах, побудивших театральную общественность именно так откликнуться на премьеру вахтанговского театра. Здесь можно нарисовать две схемы развития событий. Первая аналогична процессу Пильняка - Замятина 1929-1930 гг. Если под определение "антисоветчина" каким-то образом мог попасть роман Замятина "Мы", то о "Красном дереве" Пильняка говорить не приходится. Трудно представить, каким образом бедные литературные критики сумели выудить из этого произведения что-то антисоветское. Единственным объединяющим звеном является то, что оба романа опубликованы за границей. Вот за что досталось их авторам. Это была показательная порка для всех писателей, чтобы в дальнейшем ни у кого не возникло мысли о возможности получения гонорара не от советских издательств. Но, конечно, истинная причина не рассматривалась в рецензионных статьях, посвященных Замятину и Пильняку. Можно предположить, что данная модель взаимоотношений между критиком и писателем полностью подходит к ситуации вокруг "Гамлета". Акимов стал удачно подвернувшимся под руку поводом для разгрома (пока исключительно искусствоведческого) всех театральных деятелей, приверженных к ЛЕФУ, методы которого уже изжили себя, согласно установке сверху. Так, по мнению Пиотровского, ничего нового Акимов не открыл. Театральные экзерсисы в духе 20-х годов - считает Пиотровский, - сегодня никого не интересуют. Похожими приемами, пользовался еще Маринетти, что совершенно недопустимо для советского искусства на современном этапе его развития **6**. Есть и второй вариант, как мне кажется, более вероятный. Едва сложившееся равновесие между властью и представителями искусства было настолько зыбким, что поколебать его могли куда менее значительные события, чем намеки Н.П. Акимова на узурпаторство, пусть и произошедшее в далекой средневековой Дании. Если бы на спектакле побывал кто-либо из близких к "Хозяину", то непосредственная угроза нависла бы не только над режиссером, но и надо всем театром. Поэтому, потребовались срочные меры, дабы предотвратить возможные последствия "дурного озорства". Из рецензий на "Гамлета" мы не узнаем ничего существенного, если конечная цель исследования реконструкция спектакля. Это и не удивительно, т.к. все свое внимание критики направили не на конкретный театральный материал, а на ошибки прочтения текста трагедии, допущенные Акимовым. Обсуждалась только эта тема. Нет в пьесе линии борьбы за престол, утверждал Ю. Юзовский. "Борьба за престол - такая интрига требует препятствий, которые герой преодолевает на пути. Нет этих препятствий в трагедии" **7**. Критик, однако, отдавал должное режиссеру, находя даже в таком "кощунственном" решении определенную последовательность: "Кроме идеи пьесы есть идея спектакля, навеянная "Принцессой Турандот". Идея - разоблачение высокого штиля трагедии, издевка над вековой коленопреклоненной почтительностью перед "Гамлетом"".**8** Обратите внимание: издевка, но не над сегодняшней действительностью, а над какой-то весьма удаленной во времени. В статье Гроссмана-Рощина долго и обстоятельно рассматривается единственный вопрос: каким образом величайшие образцы классической драматургии мстят легкомысленным режиссерам **9**. Наибольшее количество живой театральной информации о спектакле содержится в рецензии Э. Бескина, но все это преподносится как ненавязчивый юмористический фельетон-диалог о Гамлете Турандотовиче **10**. А диспуты в Комакадемии и Всероскомдраме, посвященные вахтанговской премьере, в итоге свелись к обсуждению того, как надо ставить "Гамлета" для того чтобы эта пьеса стала интересной советскому зрителю. Причем, некоторые предложенные варианты постановки шекспировской трагедии граничили с анекдотической ситуацией. Так, директор Малого театра С. Амаглобели горячо доказывал, что принц датский гибнет вследствие своей политической неопределенности. Трагедия заключается в том, что Гамлет находится "меж двух исторических стульев", и не знает, какой выбор ему нужно сделать. Быть, иль не быть старым феодальным пережиткам? Ту же тему, но более категорично, развил писатель Вс. Вишневский, автор "Последнего решительного". Оказывается, что Клавдий положительный персонаж. Он является носителем прогрессивной (на тот момент) буржуазной идеи. А феодал Гамлет тормозит развитие общества… И вновь, как мы видим, ни слова о спектакле. Вернее, ни слова о том, чего нельзя обсуждать. Круг тем строго ограничен: либо текст пьесы и его нужная на сегодняшний день интерпретация, либо подтрунивание над недальновидностью режиссера. Единственным, кто преступил черту, был П. Марков, произнесший несколько запретных фраз. По его мнению, спектакль театра им. Вахтангова был отнюдь не случайным явлением. ""Гамлет" у вахтанговцев последовательно завершил ряд предшествующих постановок, как бы подводя им итог и заключая в себе в более развитом виде элементы, которые уже намечались в предшествующих работах театра". Критик считал, что такое положение, прежде всего, связано с личностью Н.П. Акимова. Именно его влияние оказало на театр столь негативное воздействие; способствовало тому, что вот уже несколько лет вахтанговцы стоят на "неверном пути", неудержимо скатываясь в пропасть цинизма, безадресной иронии и т.д. "Вахтангов допускал такое предательское и тонкое оружие, как ирония, лишь в качестве средства раскрытия глубочайших философских проблем… Гамлет, последовательно проводящий иронический прием как прием, вне философского смысла, осужден на внутреннюю пустоту". Вывод следовал категорический: "Вахтанговский театр переживает сейчас трудный, сложный период. "Гамлет", уводящий театр от подлинной перестройки, звучит для него предостережением: для театра наступила пора окончательного выбора между внешним усвоением идей современности и глубокой перестройкой своего миросозерцания при полном учете всех драгоценных свойств вахтанговского наследства" **11**. Итак, когда все театральные критики говорили о "Гамлете" как об эпизоде, случайном неверном шаге, - П.А. Марков высказал совершенно противоположное мнение, вольно или невольно нарушив "заговор умолчания". Ведь одно дело - ругать режиссера за минутную провинность, объясняемую невнимательностью, или нерадивостью; и совсем другое - подозревать всю труппу в заранее продуманной и подготовленной акции. В следующем номере журнала "Советский театр" актер В. Куза ответил на статью Маркова. Это была пламенная речь в защиту вахтанговцев. "Театр никогда не стыдился признавать свои ошибки, это он готов сделать и в данном случае. Не сомневаюсь, что и Н.П. Акимов сожалеет о недостаточно глубокой оценке идейного содержания трагедии. Но соль статьи Маркова не в этом. "Гамлет" нужен автору только как предлог, которым он пользуется для решительного разгрома всей творческой деятельности Н.П. Акимова и для весьма искусной дискредитации театра в целом" **12**. То, что театр недооценил внутреннее содержание шекспировской трагедии, было обусловлено "полемическим азартом, а также некоторым пристрастием к внешним эффектам и трюкам чисто постановочного характера" **13**, что, по мнению В. Кузы не заслуживает столь серьезных обвинений, возводимых Марковым. Поэтому, его упреки, по большей части, несправедливы. (Копии статей П. Маркова и В. Кузы даны в Приложении) Что же касается немногих положительных реплик, содержащихся (все-таки) в некоторых статьях, то они лишний раз подтверждают вышеизложенное предположение о "маскировочном" предназначении той волны протеста, которая обрушилась на спектакль Акимова. Несколько добрых слов было сказано в адрес Д. Шостаковича, "единственного, - как отметил Ю. Юзовский, - кто не ссорился с Шекспиром". Хвалили Б. Щукина (Полоний), Р. Симонова (Клавдий), А. Орочко (Гертруда) - их главная заслуга состояла в том, что они, якобы, не во всем слушались режиссера. Никто почему-то не обратил внимания на звучавший со сцены новый текст трагедии. Этот простой факт не был отмечен и по сей день. Между тем, самый точный из всех русских переводов "Гамлета", М. Лозинский создавал незадолго до премьеры в театре им. Вахтангова, и даже корректировал некоторые сцены и реплики по просьбе Акимова. Усилия критиков увенчались успехом. По отношению к "Гамлету" не было предпринято никаких официальных санкций. Он просто исчез из репертуара, без каких-либо объяснений и комментариев, после ленинградских гастролей весной 1933 года. За "случайность" тогда еще не наказывали. Общий тон непосредственных откликов на постановку Акимова и сегодня выглядит убедительно. У современных исследователей может создаться не вполне точное представление о том, каким же в действительности был этот спектакль. Так, например, В. Миронова в статье ""Гамлет" по-акимовски" делает вывод, который отчасти совпадает с мнением критики начала 30-х годов.  ""Гамлет" плохо вписывался в 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 нежелательным, как показали дальнейшие события" **14**. И верно, подобные аналогии напрашивались бы сами собой. Но возникает серьезное возражение, если принять во внимание сохранившуюся режиссерскую экспликацию Н.П. Акимова. В случае с "Мудрецом" Эйзенштейна, или "Ревизором" Терентьева воля режиссера полностью доминирует над текстом. Игорь Терентьев мог бы поставить примерно тот же спектакль, но на материале, например, "Игроков", или, вообще, вместо пьес Гоголя взять "Недоросль". Здесь ситуация строится следующим образом: постановщик реализует себя за счет произведения, которое в глазах публики является классическим. Задача проста: найти новые театральные приемы, попытаться "простучать идолов". Отношение Акимова к трагедии Шекспира было принципиально иным. Его "скандальная" интерпретация "Гамлета" обоснована до мельчайших подробностей. Приведем основные тезисы из режиссерской экспликации Николая Павловича, а так же рассмотрим, как режиссерский замысел воплощался на практике.  **Сноски:** 1 Снайпер. Трагедия о "Гамлете" // Красная газета. Л. 1933. 10 июня. Веч. выпуск. С.3. 2 А. Кут. Вечерняя Москва. М. 1931. 12 мая. С. 4. 3 Ал. К-ов. Советское искусство. М. 1931. 13 мая. С. 3. 4 Шихматов Л.М. От студии к театру. М. ВТО. 1970. С. 180-181. 5 А. Аникст. Главная книга // Театр. М. 1968, №1. С.65. 6 Ф. Пиотровский. Гамлет без философии // Красная газета. Л. 1933. 31 мая. С. 4. 7 Ю. Юзовский. Перечеркнутый Гамлет // Литературная газета. М. 1932. 5 июня. С. 3. 8 Там же. 9 Гроссман-Рощин. Страшная месть. Гамлет в театре Вахтангова // Советский театр. М. 1932. №6. С. 7-11. 10 Эм. Бескин. Гамлет, списанный со счета // Литературная газета. М. 1932. 17 июня. С. 4. 11 П. Марков. Гамлет в постановке Н. Акимова // Советский театр. М. 1932. № 7-8. С. 15-18. 12 В. Куза. По поводу одной рецензии // Советский театр. М. 1932. №9. С. 22. 13 Там же. С. 23. 14 В. Миронова. "Гамлет" по-акимовски // В спорах о театре. СПб, РИИИ, 1992. С. 18. |
| [ А. Березкин ] - "Гамлет" Акимова |

**Замысел и его воплощение**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Нерешительный юноша с бледным лицом, глубоким взглядом мыслителя, трагически гибнущий из-за неспособности "вправить суставы времени" - все это стереотип, навязанный нам со времен Гете, - утверждал Акимов. Это Гамлет нерешителен? Тот самый Гамлет, который мгновенно придумывает "мышеловку" для короля; который ни секунды не колеблется, отправляя на смерть своих сокурсников - Розенкранца и Гильденстерна! Если внимательно приглядеться, пьеса полна живым действием, борьбой, интригой. И всем этим управляет не кто иной, как "нерешительный" принц датский. Миф о Гамлете-философе порожден ошибкой Гете, придававшего чересчур большое значение монологам. Но так ли они важны? Здесь, на мой взгляд, Акимов совершил определенное открытие в шекспироведении. Вспомним: Гамлет - студент. Что если его длинные тирады являются не плодами собственных размышлений, а, всего-навсего, цитатами? Н.П. обнаружил, что некоторые отрывки из "Colloquia" (Разговоров) Эразма Роттердамского удивительно напоминают отдельные монологи, произносимые Гамлетом, такие, например, как хрестоматийное "Быть или не быть?".  "Число этих мест восходило до десятка совершенно ясных перекличек между частями текста "Гамлета" и частями текста Эразма Роттердамского, причем все эти переклички относились к тексту самого Гамлета, а не других действующих лиц, и падали на весьма ответственные места, например на монолог "Быть или не быть". Для образца привожу два отрывка параллельно.   |  |  | | --- | --- | | ***Эразм: "Разговоры" (Colloquia)*** Бог пожелал, чтобы каждый боялся смерти и чтобы мы смотрели на нее как на высшее страдание. И это для того, чтобы помешать людям приближать конец своего пути. Так как, если, несмотря на естественный страх перед смертью, ежедневно люди кончают с собой, то что было бы, если бы в смерти не было ничего ужасного? Каждый раз, когда слуга был бы жестоко побит, когда строго обошлись бы с сыном, когда муж плохо обращался бы с женой или жена сделала бы мужа рогатым, при потере имущества - одним словом, при всякой значительной несправедливости несчастные смертные немедленно прибегали бы к веревке, кинжалу, реке, пропасти, яду. Таким образом, сильнейший страх, который внушает нам смерть, делает нашу жизнь более ценной. **IV, 253** | ***Шекспир: "Гамлет"***  О, если б этот плотный сгусток мяса Растаял, сгинул, изошел росой! Иль если бы предвечный не уставил Запрет самоубийству… **I, 2.** Кто снес бы злобу и глумленье века, Гнет сильного, насмешку гордеца, Боль презренной любви,  судей медливость, Заносчивость властей, обиды низких, Чинимые безропотной заслуге, Когда б он сам мог дать себе расчет Простым кинжалом? Кто бы  плелся с ношей, Чтоб охать и потеть под  нудной жизнью, Когда бы страх чего-то после смерти, -  Безвестный край, откуда нет возврата Земным скитальцам, -  волю не смущал, Внушая нам терпеть невзгоды наши И не спешить к другим,  от нас сокрытым? **III, 1.** |   Такие совпадения рождали мысль либо о чудовищном даже по тому времени плагиате, когда автор "ряд сочных" мест своей пьесы просто списывает с имеющейся книги, (такой плагиат был бы не только бесчестен, но и невыгоден, ибо списывать с настольной хрестоматии было бы просто неосторожно), либо мы имеем здесь дело с совершенно точными и ясными цитатами, которые вложены в уста принца Гамлета…" **1**. Акимов подчеркивает, что труды Роттердамского были настольными книгами для всех образованных людей времен Шекспира, и это еще один момент, особенно важный для режиссера: время и место действия его спектакля предельно конкретизировано - Англия елизаветинской эпохи. Итак, если нивелировать философский слой трагедии, то остается единственная линия - борьба за престол. На троне узурпатор. Стало быть, главная цель наследника - забрать то, что принадлежит ему по праву. Именно так Акимов сформулировал тему своей постановки. Он задумывал "Гамлет" как яркое зрелище с напряженным, ни на секунду не останавливающимся действием, мгновенными сменами декораций, с трюками и буффонадой. "Ничего не поделаешь, - получается комедия!", сказал Н.П. на докладе экспозиции будущего спектакля актерам. Позднее Н.П. Акимов признает: "В то время, - до Постановления от 23 апреля 1932 года, которое совпало с генеральными репетициями моей постановки "Гамлета", когда я уже не мог пересмотреть и изменить основы своего постановочного плана, теперешнего пиетета к классикам у нас еще не было" **2**. На мой взгляд, здесь Н.П. немного схитрил. "Гамлет" был демонстративным жестом, ответом на уже свершившиеся, (не только в искусстве), перемены, но никак не "поздним ребенком", как выразилась В. Миронова. Ирония режиссера по поводу происходившего в стране, видна в спектакле невооруженным глазом.  Вот простой пример. Пьеса "Гамлет" значилась под литерой "Б", то есть, не рекомендовалась для рабоче-крестьянской и солдатской аудитории. Главрепертком разрешил Акимову приступить к репетициям только после клятвенных обещаний режиссера вымарать из спектакля все, имеющее отношение к мистике. Н.П. легко согласился\*. В результате возникла знаменитая сцена с поддельным призраком, которого изображал сам Гамлет, переодевшийся в доспехи отца, а озвучивал Горацио, произносивший текст реплик замогильным голосом, добиваясь этого эффекта с помощью глиняного горшка. Мнимый призрак, громыхая ржавыми латами, неуклюже ковылял по галерее замка, стараясь наделать как можно больше шума, сердито дрыгал ногой, если Горацио не вовремя вступал со своим рычанием; и вся эта потеха устраивалась единственно для того, чтобы привлечь на сторону молодого принца дворцовую стражу. Что Главрепертком хотел, то и получил. При этом Акимов блестяще замаскировал свое ехидство, подведя под эпизод с Призраком грандиозную теоретическую базу, с примерами из (опять же) Эразма Роттердамского, размышлениями о степени религиозности и приверженности суевериям просвещенных представителей эпохи Возрождения и т.п.  "Он тучен, и страдает одышкой…" По словам Акимова, эта реплика королевы Гертруды подтолкнула режиссера к мысли назначить на главную роль А.И. Горюнова, великолепного комика, импровизатора, толстяка-балагура. На акимовском эскизе костюма Гамлета изображен Горюнов. Похож и не похож. Даже странно: Акимов, замечательный портретист, всегда умевший схватить главную черту характера человека, воплотить ее в рисунке, - а с Горюновым не вышло . Все портит тяжелый волевой подбородок. Добродушный Анатолий Иосифович выглядит на эскизе Акимова эдаким бычком, привыкшим получать свое, чего бы это ни стоило. Целый ряд фактов свидетельствует, что исполнение Горюновым его роли заметно отличалось от того, что первоначально задумывал режиссер. Акимов хотел видеть Гамлета напористым, даже немного хамоватым, циничным, дерзким, злым. Обворожительная инфантильность Горюнова спутала все карты. Не мог он быть злым по-настоящему. Смешным - да, беззащитным - да. Единственный момент, когда Горюнову удалось создать у зрителя ощущение чего-то зловещего, был в самом начале спектакля. В журнале "Вопросы литературы" **3** опубликован отрывок из пародии Н. Эрдмана и В. Масса на спектакль вахтанговского театра: "Комната во дворце. В центре на заднем плане - высокая лестница, прикрытая занавеской. На первом плане справа стоит королева Гертруда. Перед ней - корыто, ведро и корзина с грязным бельем. Слева сидит король в белом трико и балетных туфлях. Еще правее - писцы. Справа и в центре - Полоний, Лаэрт и группа придворных. При открытии занавеса все сидят и стоят, пальцами зажимая себе носы" . Пародия пародией, но Эрдман замечательно точно передал атмосферу первого акта акимовского спектакля. На сцене театра им. Вахтангова Эльсинор выглядел как интимный мирок, простодушный и в то же время пышный. Открывался занавес, и зрители заставали датский двор в уютной домашней обстановке. Королева неторопливо вязала носки, Клавдий благостно раздавал какие-то приказания. И в это время, с первыми аккордами марша Шостаковича, огромная тень падала на сцену. По центральной лестнице медленно поднимался коренастый Гамлет, закутанный в черный плащ, в черной высокой шляпе, с густой вуалью на лице, - мрачный предвестник близкой гибели этого благополучного мира. Однако дальше линия мрачности у Горюнова не пошла. Режиссерская воля не смогла справиться с фактурой актера. По некоторым данным, Акимов планировал оставить несколько самых "действенных" монологов Гамлета. Но пришлось вымарать почти все. Горюнов, по его собственному признанию, на репетициях старался подражать Качалову **4**. Наверное, это было трогательно и смешно. Поэтому, в спектакле Гамлет бросал лишь короткие реплики: "К делу, мозг!", "Что мне Гекуба!" (вместо "Что ему Гекуба?"), и т. д.  Объемные сентенции, или "интерполяции"\*, иногда изрекал Горацио. Исполнитель этой роли, А. Козловский, был загримирован под Роттердамского. Анализируя образ, который создал на сцене Козловский, весь спектакль Акимова можно увидеть в неожиданном свете. Неоднократно отмечалось, что произведения живописи мастеров Северного Возрождения стали основой для сценографического решения акимовского "Гамлета", (в частности - в статье А. Бассехеса "Румяна истории" **5**). Что же касается актерского исполнения, то здесь, скорее, слышны интонации Юга. В прологе к спектаклю на авансцену выходил Глашатай и произносил бодрую вступительную речь: "Упадочные идеалисты извратили Шекспира, зачеркнули интригу, действие во имя меланхолии и созерцательности. Мы вам сегодня покажем Гамлета, полного воли к завоеванию престола, покажем комедийную жизненность, вместо трагической мертвечины!" **6**. За глашатаем появлялся рассеянный, слегка навеселе, ученый. Многозначительно подняв вверх палец, он гнусавил отрывок из последнего акта трагедии: "То будет повесть // Кровавых и бесчеловечных дел…" По ходу действия сокурсник Гамлета будет к месту и не к месту вворачивать высоколобые цитаты, громко сморкаться, шаркать ногами. Достаточно бегло взглянуть на эскиз его костюма, (см. Приложение), чтобы сразу понять: конечно, это - Доктор! Аналогии, проводимые между остальными действующими лицами "Гамлета" Акимова и масками комедии dell-arte не столь очевидны, как Горацио - Доктор. Но определенная связь все же присутствует. Полоний, "жалкий, суетливый шут…" Каким скучным подлецом его обычно изображают! При каждом появлении Полония-Щукина, в зале раздавался смех. "Это персонаж, которого должны любить", - говорил Акимов на репетициях. И его любили - за неумелые попытки придать себе значительный вид, за старческие чудачества, за нелепую суетливость, за обаятельную, незамаскированную хитрость, с которой он пытался свести свою дочь с принцем датским. Он ловко заманивал Гамлета в свой сад, предмет его особой гордости. Одно из свиданий Офелии с Гамлетом происходило возле фарфорового слона и лавра в горшке, списанных, по мнению А. Бассехеса с картины позднего Возрождения. И даже гибель старика выглядела как очередной комический трюк. Из-за гобелена, который Гамлет протыкал шпагой, Полоний деловито сообщал: "Зарезали!" Конечно, такого Панталоне сочинил не Гоцци, (если вспомнить знаменитые маски вахтанговской "Принцессы Турандот"), а, скорее, автор "Слуги двух господ". Было и еще кое-что в том, как играл Полония Щукин, но об этом, разумеется, в печати не говорилось. Среди опытных театралов ходили слухи, что щукинский Полоний напоминал манерами, жестами, интонациями одного очень известного театрального деятеля, к которому особо благоволила власть. Подобные аллюзии были не редкостью в озорном вахтанговском театре. В данном же случае шутка Щукина могла повлечь за собой весьма неприятные последствия. Несколько слов об Офелии. Больше всего Акимову досталось от критиков за "кощунственную" трактовку именно этого образа. "Функции этой девицы в пьесе заключаются в том, что она является третьим шпионом, приставленным к Гамлету: Розенкранц, Гильденстерн - и Офелия" **7**. Позиция режиссера сформулирована предельно ясно и четко. Актриса В. Вагрина была, пожалуй, самой "скандальной" Офелией в истории театра. Ни о какой любви между Гамлетом и дочерью Полония в спектакле вахтанговцев речи не было. Брак с принцем интересовал Офелию лишь как возможность стать членом королевской семьи - к этой честолюбивой цели она стремилась, не считаясь ни с чем: шпионила, подслушивала, подглядывала, доносила. И она была чрезвычайно обижена и расстроена, когда понимала, что мечте ее не дано осуществиться. Расстроена настолько, что на королевском балу напивалась вдрызг и горланила непристойные песенки - так Акимов решал сцену сумасшествия Офелии. "Меня несколько раздражало это малоубедительное сумасшествие, которое целиком укладывается в старинную сценическую традицию, но из нашей сценической традиции выпадает. <…> Я изменил концовку роли Офелии: она ведет легкомысленный образ жизни, в результате чего тонет в пьяном виде. Это гораздо меньше задевает наше внимание, чем если мы будем думать, что она сошла с ума, да еще потонула" **8**. Один, (возможно случайный), отзыв об игре Шихматова дает основание для сравнения Лаэрта с Капитаном. "Галльский петушок…", - определение, данное Ю. Юзовским в уже упоминавшейся статье **9**. Вспоминая о спектакле, Л. Шихматов писал о неестественной раздвоенности образа Лаэрта. По замыслу Акимова, Лаэрт - беспечный, хвастливый, самовлюбленный юнец. Он живет только развлечениями. На протяжении первых трех актов Шихматов следовал указаниям режиссера. Актера смущали лишь финальные сцены. Что должно произойти с его героем после смерти отца? "Мне было трудно совместить комедийное начало с сильно драматическим продолжением роли, и я искал путей для соединения двух этих сторон характера Лаэрта" **10**, - признавался актер. Трактовка Акимова, - утверждал Шихматов, - не давала ясных объяснений. Между тем, как "по-капитански" можно было бы сыграть эпизоды заговора короля и Лаэрта против Гамлета: разгневанный Лаэрт вламывается в покои Клавдия и… мгновенно остывает, - хватило каких-то смутных намеков, увещеваний, почти просьб. Клавдий услужливо предоставлял ему собственную оружейную палату, где мнимый храбрец оттачивал свою шпагу. Шихматов пытался в этих сценах играть убитого горем сына, с чем режиссер категорически не соглашался. И все-таки, мне кажется, что упреки Шихматова по поводу незавершенности режиссерского замысла не совсем справедливы - Акимов умел обосновывать и не такие нелепости. Что-то от маски Капитана присутствовало и в игре Р. Симонова. Незаконный король Клавдий, по сути, королем не был. Его, скорее, можно было принять за фаворита королевы. В исполнении Р. Симонова дядя Гамлета выглядел лишь на несколько лет старше своего племянника. Он как мальчишка наслаждался всеми приятными вещами, даруемыми властью, и по-мальчишески же пугался, если эти вещи (а не саму власть) у него кто-то намеревался отобрать. В ряде сцен актер пользовался приемом, которым владел мастерски. Это молниеносные переходы от величия к тщедушности.  Вот Клавдий и Гертруда на охоте. Они горделиво выезжают на лошадях в сопровождении многочисленной свиты (лошади, кстати, были настоящие, что почему-то особенно не понравилось Горькому) **11**. Когда же Полоний сообщает королю, что сюда идет Гамлет, монарх резво соскакивает на землю и прячется… в дупло дерева, чтобы подслушать разговор принца с Офелией. (Судя по эскизу, лес, в котором охотился королевский двор, очень напоминает сказочный лес из кинофильма "Золушка". Это не удивительно, ведь художественное оформление к фильму делал Н.П. Акимов). Сцена "В мастерской художника". Король стоит на самом верху широкой лестницы. Огромная мантия пышными складками ниспадает с плеч. На голове корона такой величины и тяжести, какую вряд ли выдержит шея человека. В руках - скипетр и держава, тоже видимо довольно увесистые. Тут появляется Полоний с очередным донесением. Клавдий в одну секунду оказывается внизу: тоненький, худой, жалкий. А его громоздкий костюм остается там же, где и был, оказывается и мантию, и корону, и скипетр поддерживали слуги. Многократно описана знаменитая трактовка Акимовым сцены "Мышеловки", центральным персонажем которой был король Клавдий. На представление бродячих актеров он приходил в очередном новом наряде, главной деталью которого был длиннейший красный шлейф. Клавдий степенно занимал свое место, но как только актер, изображающий короля, вливал яд в ухо уснувшего Гонзаго, дядя Гамлета стремительно срывался с кресла и убегал, можно сказать, улепетывал за кулисы. А за ним, развеваясь, тянулся бесконечно длинный красный - кровавый - шлейф.  "На тонких порочных ножках двигается этот изъеденный молью разврата циник в маске добродетели" **12** - так писал об образе, созданном Р. Симоновым критик Гроссман-Рощин. С декадентской изнеженностью Клавдия контрастировала свинцово-тяжелая чувственность Гертруды. В намеренно характерную трактовку образа Анна Орочко вносила свойственную ей трагедийную напряженность. Основной подтекст ее роли - не муки совести женщины, предавшей мужа и сына, но лютый страх леди Макбет. Классическую трактовку образа Гертруды А. Орочко перевернула вверх дном: из жертвы она превратилась в соблазнительницу. Юный Клавдий был полностью у нее под каблуком, тем сильнее давил на ее плечи груз ответственности за преступление, вдохновительницей которого была именно она. И в то же время что-то пронзительно женственное скрывалось под внешне непроницаемой оболочкой этого монстра. Прочтя, (к тому времени уже полузапрещенную) книгу Шипулинского "Шекспир - Ретленд", Орочко, по ее собственным словам "нашла блестящий материал для создания образа" . Материалом стала королева Елизавета, или "рыжая кошка Бесс", как называли ее современники. То, как Гертруда А. Орочко относилась к Клавдию, очень напоминает взаимоотношения Елизаветы и лорда Эссекса, подробно описанные Шипулинским. А вот замечание И. Аксенова, который, при всей своей любви к актрисе, в данном случае отозвался о ее игре крайне негативно: "Забредя в Шекспира из Стриндберга, она (Гертруда - А.Б.) не знает, что с собой делать. Она ровно ничего не понимает и никакого раскаяния не выражает… На чьей же она стороне? Ни на чьей. Она оказывается просто идиоткой. Впрочем, она питает предосудительное пристрастие к спиртным напиткам и, присосавшись к отравленному кубку вопреки запретам короля Клавдия, находит должное наказание своей прискорбной слабости" **13**. В эклектичную пестроту спектакля Акимова Анна Орочко вносила свои краски. И, наконец, сам принц Гамлет. Центр спектакля, пружина всех интриг, источник энергии, шут №1, - словом, первый Дзанни. Стремительное развитие событий то и дело приостанавливали блистательные лацци Горюнова. Эпизод с доспехами отца и глиняным горшком мы уже рассматривали. А вот как начинался 2 акт: на сцене появлялась религиозная процессия. Впереди шествовала кучка монахов, а за ними - огромная толпа нищих и калек самого причудливого облика с колокольчиками, трещотками и свистульками. Они причитали и бились в припадках. За всем этим наблюдал Полоний с крыльца своего дома, и к нему подъезжал на тележке один из калек, (это был Рейнальдо). Процессия скрывалась, и лихорадка с Рейнальдо сразу соскакивала. Полоний же начинал ему давать указания по поводу отъезда Лаэрта в Париж. Как только он заканчивал, Рейнальдо опять начинал "колотиться в припадке". Но Полоний вспоминал, что что-то недоговорил, и Рейнальдо опять становился "нормальным". Эту репризу актеры разыгрывали несколько раз. В итоге Рейнальдо раскатывался по сцене на своей тележке, и у самых кулис попадал прямо под ноги Офелии, также явившейся к отцу с очередным донесением. И в этот момент появлялся "сумасшедший" Гамлет в белой рубахе до колен, с кастрюлей на голове и розой во рту\*, пританцовывая и завывая ничуть не хуже нищих из религиозной процессии. За ним бежала толпа мальчишек. Сумасшествие Горюнов играл в подчеркнуто буффонной манере. Так, когда он замечал спрятавшихся в дупле Клавдия и Полония, с ним случался очередной неожиданный припадок. "Ступай в монастырь!", - истошно вопил Гамлет, и Офелия покорно направлялась к церковным воротам, расположенным в глубине сцены. Постучав в дверь деревянным молотком, она получала из маленького окошка большую бутыль и с наслаждением отхлебывала порядочный глоток. Особый аттракцион Горюнов устраивал из монолога "Быть или не быть?". В кабачке, уставленном винными бочками, еле ворочая языком, принц размышлял, быть или не быть ему королем, то надевая, то снимая бутафорскую картонную корону, оставленную актерами после репетиции, а пьяненький Горацио восторженно поддакивал другу. По замыслу Акимова Гамлет - гуманист, значит, у него должен быть кабинет для ученых занятий. В библиотеке Гамлета, помимо книг, географических карт, глобуса, стоял человеческий скелет с игриво приподнятой костлявой рукой. (Акимов планировал поставить еще скелет лошади, но также как в случае с поросенком, это намерение не удалось осуществить). Сюда, в библиотеку, Гамлету приносили череп Йорика, видимо, для естественнонаучных испытаний, и в монологе о "Бедном Йорике" звучал исключительно медико-анатомический интерес.  Как мы видим, в спектакле было довольно много "черного юмора". За убийством Полония следовал эпизод в духе трюкового вестерна с комическими погонями. Подхватив труп Полония, Гамлет проволакивал его по многочисленным лестницам замка, убегая от дворцовой стражи. И даже поединок представлял собой полуклоунаду, полугиньоль. Место поединка, сделанное наподобие ринга, окружала толпа зрителей: живые актеры вперемежку с куклами: это выяснялось, когда стража начинала разгонять толпу по сигналу Клавдия, (после того, как Гертруда отравилась). Гамлет и Лаэрт сражались в фехтовальных масках, причем маска Лаэрта напоминала шакала. Горюнов был неважным фехтовальщиком\*, как Карасик - плохим футболистом, но можно догадаться с каким заразительным азартом он размахивал шпагой. Последнюю сцену спектакля Акимов разрабатывал особенно тщательно. Фортинбрас на коне въезжал прямо на помост, на котором происходил поединок. Свой монолог он произносил, не сходя с седла. В финале этого веселого спектакля неожиданно звучали трагические ноты. Пока Фортинбрас следил за тем, как убирают трупы, убитый горем Горацио, склонясь над телом Гамлета, читал стихи Эразма Роттердамского: "Он рассуждал о тучах, об идеях, Он измерял суставчики блохи, Он восхищался комариным пеньем… Но то, что важно для обычной жизни - того не знал…" Солдаты Фортинбраса довольно грубо уносили тело принца, а Горацио, прижимая к груди фехтовальную маску своего друга, выходил к рампе. Последней репликой в спектакле была цитата из Ульриха Фон Гуттена: "Какая радость жить…". Горацио произносил эту фразу замогильно-скорбным голосом, с горьким сарказмом подчеркивая различие между смыслом и интонацией. "Есть реальная опасность получить в театре Вахтангова отурандоченного "Гамлета", лишенного идеологического и философского стержня" **14**. Можно ли посчитать, что опасения критика подтвердились, что вахтанговский театр "отурандотил", или, скорее, "одельартил" трагедию Шекспира? Думаю, нет. Предложенная здесь схема соотнесения персонажей спектакля с масками итальянской комедии ни коим образом не охватывает все разнообразие режиссерских приемов, которыми пользовался Н.П. Акимов в данной постановке. Сам Н.П. ни в одной из своих работ, касающихся "Гамлета", не упоминал о dell-arte.  **Сноски:**  1 Акимов Н.П. О постановке "Гамлета" в театре им. Вахтангова. // Театральное наследие. Л. Искусство, Ленингр. отд. 1978. Т. 2, С. 129-130 2 Там же. С. 120. 3 Масс В., Эрдман Н. Трагедия о Гамлете, принце датском. Арбатская шутка в пяти действиях. Сочинение В. Шекспира и Э. Роттердамского // Вопросы литературы. 1989. №5. С. 251-252. 4 А. Горюнов. Между Шекспиром и Акимовым // Рабис. 1932. №20. С. 8-9. 5 А. Бассехес. Румяна истории. Оформление "Гамлета" // За сорок лет… М. Советский художник. 1976. С. 13-14. 6 Цит. по статье М.Л. Жежеленко "Комедийная режиссура Акимова" // Из опыта русской советской режиссуры 1930-х годов. Л. ЛГИТМИК. 1989. С. 97-98. 7 Акимов Н.П. О постановке "Гамлета" в театре им. Вахтангова. // Театральное наследие. Л. Искусство, Ленингр. отд. 1978. Т. 2, С. 138. 8 Там же. С. 140. 9 Ю. Юзовский. Перечеркнутый Гамлет // Литературная газета. М. 1932. 5 июня. С. 3. 10 Шихматов Л.М. От студии к театру. М. ВТО. 1970. С. 181. 11 "Лошади хорошо играют лошадиный спектакль…", - сказал Горький на просмотре спектакля. Из воспоминаний В.М. Ходасевич. Цит. по кн.: Чушкин Н. Гамлет-Качалов. М. 1966. С. 231. 12 Гроссман-Рощин. Страшная месть. Гамлет в театре Вахтангова // Советский театр. М. 1932. №6. С. 10. 13 И.А. Аксенов Трагедия о Гамлете принце датском, и как она была играна актерами театра им. Вахтангова // Советский театр. М. 1932. №9. С. 21. 14 Ал. К-ов. Советское искусство. М. 1931. 13 мая. С. 3. |

**Акимов - Аксенов - Мейерхольд**

|  |
| --- |
| Есть еще одна важная тема, которую мне хотелось бы затронуть. Вдохновителем своей трактовки "Гамлета" Акимов считал Е.Б. Вахтангова. У Евгения Багратионовича существовал замысел спектакля "Гамлет", который он не успел поставить **1**; замысел, в чем-то схожий с акимовской интерпретацией. Не удивительно, что начинающий режиссер апеллировал к мэтру, предлагая новую, выражаясь нынешним языком, "экстремальную" концепцию постановки классического произведения. Но не было ли других источников режиссерского вдохновения Н.П. Акимова? В 1930 году вышла книга И. Аксенова ""Гамлет" и другие опыты, в содействие отечественной шекспирологии". Наверняка Акимов был знаком с этой работой, хотя ни разу на нее не ссылался. У Аксенова "Гамлет" - трагедия кровной мести, трагедия крушения средневекового сознания. Отсюда - три основных героя: Лаэрт - Гамлет - Фортинбрас. Гибнет пылающий жаждой мщения Лаэрт; гибнет сомневающийся в своей правоте, и все же совершающий акт мести Гамлет; отказавшийся от заповеди "кровь за кровь" Фортинбрас получает (в награду?) датский престол. Вернемся к теме спектакля, сформулированной Акимовым: борьба за власть. А значит, главными здесь будут: Клавдий - Гамлет - и вновь Фортинбрас, в лице которого главная интрига пьесы получает логическое завершение, ему, в итоге, достается трон, (вспомним то внимание, которое Акимов уделял последней сцене). Итак, и Аксенов, и Акимов придавали огромное значение хрестоматийно второстепенной фигуре Фортинбраса. И в замысле Акимова, и в книге Аксенова это персона действующая, активно участвующая в конфликте, а не стоящая над ним, как, например предводитель небесного воинства в спектакле Крэга. Акимов, буквально, в последние дни вынужден был отказаться от сцены "Прохождение войск Фортинбраса", для которой были сделаны специальные декорации. Она так и не вошла в окончательный вариант спектакля.  Войско останавливалось возле полуразрушенной избы, крытой соломой. На шесте колодца-журавля болтался труп крестьянина. На этом фоне и должен был происходить диалог между Гамлетом и Фортинбрасом. Крохотный эпизод шекспировской трагедии у Акимова разросся до размеров отдельной сцены не случайно, сюжетная линия, связанная с Фортинбрасом действительно была очень важна для режиссера. Ради завершенности и полноты реконструкции спектакля, отклонимся немного от начатой темы. Было еще два эпизода в спектакле, от которых Акимову пришлось отказаться, о чем он очень сожалел. Это сцена, когда Гамлет едва не убивает молящегося короля и сцена на кладбище. Симонов играл молитву как активный диалог конкретного Клавдия с конкретным богом (невольно вспоминается старый еврейский анекдот). Тут появлялся Гамлет в окружении офицеров, вовлеченных в заговор. Эта деталь любопытно характеризует стилистику всего спектакля: почти у каждого центрального персонажа есть свои агенты - у Полония, у Клавдия… Неожиданное отступление Гамлета Акимов объяснял так: "Он натыкался на совершенно реальное препятствие, причем весь смысл разрешения этой сцены заключался в том, что Гамлет вовсе не хитрит сам с собой. <…> Нельзя убить на молитве соперника, потому что он пойдет тогда на небо. Черти и духи были в эпоху Возрождения понятиями вульгарными, но небо, ад и рай - это была идеология" **2**. В сцене на кладбище для могильщиков был написан специальный текст Эрдманом и Массом. Сначала могильщики обстоятельно обсуждали, рыть им или не рыть. Придя к решению, они, однако, не спешили браться за лопаты. "Пить или не пить, вот в чем вопрос? - интересовался один, Какой же тут вопрос? Конечно, пить!", - отвечал ему напарник. Тут появлялась процессия с телом Офелии. Все очень спешили, суетились. Никакой торжественности. Чтобы избежать лишних разговоров, нужно поскорее похоронить Офелию. Лаэрт останавливал похороны. Происходила драка на могиле, и Гамлет, будучи физически гораздо сильнее, подминал под себя Лаэрта. В некотором смущении, всегда свойственном более сильному человеку, поколотившему слабого, он говорил:   *"Скажите, сударь, Зачем вы так обходитесь со мной? Я вас всегда любил".*  Описанные сцены Акимов считал смыслообразующими внутри общей концепции. Но ему пришлось их сократить. "Все дело в том, что спектакль должен был кончаться на час позже, чем спектаклю дозволено кончаться. Это была первая моя самостоятельная режиссерская работа, и я просто допустил ряд неосторожностей. Надо было сокращать спектакль с самого начала, а мне жалко было выкидывать хорошие сцены, и я раздвинул спектакль на пять часов. Пришлось сокращать в последний момент работы" **3**. Но вернемся к проблеме Акимов - Аксенов. Разбирая трагедию Шекспира в книге "Гамлет" и другие опыты, в помощь советскому шекспироведению", Аксенов ориентировался, в основном, на идеи Мейерхольда о "Гамлете". Во всяком случае, тесным образом связанный с Мейерхольдом, Аксенов работал над пьесой именно в том направлении, которое было наиболее интересно мастеру. Если учесть сказанное выше, то негодование и Всеволода Эмильевича, яростно обрушившегося на акимовский спектакль, и Аксенова, с пренебрежением писавшего о том, что "все действующие лица вахтанговского Гамлета по замыслу постановщика оказались круглыми дураками" **4** станет понятнее. (Копия статьи Аксенова дана в Приложении) "Предстоит новая работа по преодолению "акимовщины", отмечал Мейерхольд в одной из своих речей, которая является величайшей болезнью современного театра. <…> Я очень люблю театр имени Вахтангова, но последние его работы, особенно "Коварство и любовь" и "Гамлет", меня напугали. Эклектика - самое легкое дело. Немножко от Добужинского, немножко от Гордона Крэга, немножко из журнала, в котором печатают свои работы парижские художники, и т. д. Что же из этой путаницы получается? При этой путанице возникает Горюнов в роли Гамлета. Гамлет сдвинут с той точки, на которую его поставил Шекспир, и происходит кавардак" **5**.  Думаю, Мейерхольда заставило высказаться столь резко не изменение ситуации после "Постановления о перестройке литературно-художественных организаций", тем более что приведенная цитата относится к февралю 1933 года, когда споры вокруг "Гамлета" почти стихли. У Мейерхольда поводов для негодования было больше чем достаточно. Как искуснейший Мастер театрального языка, доводящий до совершенства каждую деталь, он не мог простить Акимову легкомысленного разбазаривания бесконечных театральных возможностей трагедии Шекспира. Режиссерскую щедрость молодого постановщика Мейерхольд воспринял как эклектику. Горюнова в роли Гамлета - как издевательство над своими собственными идеями (роль Гамлета Мейерхольд планировал дать Игорю Ильинскому, актеру с ярко выраженным комическим дарованием).  Но возможно, загадку того, не поставленного мейерхольдовского "Гамлета" может частично приоткрыть "шекспиримент", проведенный Акимовым и вахтанговцами в 1932 году. Мятежный Гамлет Мейерхольду ближе, Гамлета-философа. И чем, как не мятежом занят Гамлет Акимова… Когда в стране устанавливалась новая, сильная, грубая, циничная власть, появлялись и такие герои, которые "дальнейшему молчанию" предпочли насмешку. Хотя бы насмешку.  **Сноски:** 1 Об этом см. Акимов Н. "Гамлет". К постановке в театре им. Вахтангова // Советский театр. М. 1932. №3. С. 14.; Марков П. Гамлет в постановке Н. Акимова // Советский театр, № 7-8 1932. С. 15. 2 Акимов Н.П. О постановке "Гамлета" в театре им. Вахтангова. // Театральное наследие. Л. Искусство, Ленингр. отд. 1978. Т. 2. С. 145-146 3 Там же. С. 147. 4 И.А. Аксенов Трагедия о Гамлете принце датском, и как она была играна актерами театра им. Вахтангова // Советский театр. 1932. №9. С. 21. 5 Вс. Мейерхольд. Путь актера. Игорь Ильинский и проблема амплуа. // Статьи, письма, речи, беседы. М. Искусство 1968. С. 259-260. |
| [ А. Березкин ] - Радлов |

**Шекспир по Радлову**

|  |
| --- |
| В нескольких своих статьях Сергей Эрнестович Радлов высказывал свою позицию по отношению к Шекспиру и тому, как режиссер должен подходить к шекспировским произведениям. Статьи эти, публиковавшиеся в разные годы **1**, по содержанию друг от друга мало отличаются. Нет смысла анализировать каждую в отдельности, поэтому, прежде чем перейти к разбору конкретных явлений "радловского театра Шекспира", я перескажу основные теоретические положения, высказанные режиссером в ряде публикаций, о методах постановки шекспировских пьес. Позиция Радлова исключительно позитивистская. Он абсолютно убежден, что существует единственно верная трактовка любого произведения великого барда. Режиссеру нужно только вычислить эту объективно существующую реальность, и если он со своей задачей справится, мы увидим на сцене "подлинного Шекспира". "Подлинность" подразумевает, разумеется, не музейную реконструкцию, а правильное понимание идей, содержащихся в пьесах Шекспира. "Талант режиссера, прежде всего в том, чтобы прочесть Шекспира и услышать Шекспира, а услышать Шекспира - это значит понять его как крупнейшего и всезнающего сердцеведа" **2**. Путь, намечаемый С.Э. Радловым к "подлинному Шекспиру" таков: первое, что нужно сделать - это изучить эпоху, в которую жил и творил драматург. "Знание эпохи, жизни и быта шекспировской Англии поможет режиссеру зачастую избегнуть ошибок в своих трактовках, ошибок, возникающих при недоразумении и случайной неосведомленности, поможет правильно понять идейное содержание драм Шекспира. <…> Наших режиссеров соблазняет иногда мысль изобразить отца Лаврентия в "Ромео и Джульетте" как священника и "служителя культа" непременно отрицательным, хитрым и трусливым персонажем. Между тем, "Ромео и Джульетта" создавалась Шекспиром в те годы, когда вся Англия была еще упоена воспоминаниями о первом разгроме великой Армады, когда взоры английских патриотов с благодарностью обращались к мужественной и мудрой Елизавете, убеждавшей своими речами обороняющие родину войска. В это время государственная церковь, англиканская церковь, поддерживала дело Елизаветы, дело сокрушения остатков феодализма, уничтожения ненавистного режима кровавой католички Марии Тюдор, и, напротив, все англичане помнили, как в годы темного царства Марии пылали костры, на которых сжигали культурных, мужественных и образованных священников англиканской церкви. Не естественнее ли предположить, что Шекспир хотел облечь в рясу священника именно такого добросовестного, чуткого, заботливого человека, как естествоиспытатель и философ отец Лаврентий?" **3**. Как мы видим из данной цитаты, с эпохой все вполне ясно: буржуазия и передовая аристократия борется с феодальными пережитками. Шекспир - выразитель мнения прогрессивных сил общества, и Радлов обращает на это особое внимание: "Меня не особенно волнуют разногласия между С.С. Динамовым, считающим, что Шекспир - это певец прогрессивной части аристократии, и А.А. Смирновым, утверждающим, что Шекспир - певец буржуазии. От того или иного решения этого вопроса качество шекспировских образов не изменится, положительные образы не станут отрицательными, а отрицательные - положительными… Наоборот, по В. Фриче и П. Когану, каждую пьесу Шекспира надо ставить совершенно иначе, чем я их ставлю. Если Шекспир - певец уходящей аристократии, тогда все, что мы делаем в театре, нелепо и некультурно" **4**. Итак, познав не только эпоху, но и социальный профиль Шекспира, его симпатии и антипатии в окружающем обществе, режиссер сможет грамотно выстроить концепцию спектакля, верно отнести того или иного героя к лагерю отрицательных, или положительных персонажей, (отец Лаврентий\* - наглядное подтверждение радловской теории).  Далее нужно установить, каков сам Шекспир на данном этапе его жизни. Очевидно, что мировоззрение автора "Ромео и Джульетты" кардинально отличается от мировоззрения создателя "Короля Лира". Для Шекспира что-то сильно изменилось в мире, произошел какой-то трагический перелом, и это сказалось на его творчестве. Чтобы будущий спектакль имел твердую основу, хребет, необходимо с первого этапа работы вычленить ведущую мысль выбранной режиссером для постановки пьесы. С большой долей самоуверенности С.Э. и здесь утверждал, что эту мысль Шекспир выражает совершенно ясно и однозначно, и при внимательном анализе ее вполне реально вычислить. Ключом к постановке шекспировских трагедий Радлов считал закон контрастов. В этой области в его взглядах произошла определенная эволюция. Если во время постановки "Ромео и Джульетты" ряд сцен С.Э. строил на контрастах жанровых, на совмещении трагического и комического внутри одного эпизода (подробнее об этом чуть ниже), то после постановок "Короля Лира" в Госете и "Отелло" в Малом театре, режиссер заговорил о контрастах психологического состояния героев. "Ключом к постановке Шекспира является закон контрастов, подчеркивает режиссер, - Знаменитые законы В. Гюго в предисловии к Кромвелю <…> законы контраста между трагическим и смешным (sublime et grotesque), не являются самыми ведущими, глубокими контрастами его творчества. Центральным моментом шекспировских контрастов является смена психических состояний, переход от горя к радости, от радости к горю. Это мне кажется более общим контрастом и только частично совпадающим с переходом комического на трагическое" **5**.  В 30-е годы только-только установился стретфордианский взгляд на проблему личности Шекспира. Высказывать другие точки зрения пока не являлось крамолой, - ретлендианец Луначарский еще имел определенное влияние, и все же общепринятым мнением уже стало то, что Шекспир - это Шекспир. С.Э. Радлов аргументировал свой взгляд на эту проблему так: "Самый большой для нас вред пресловутых ретлендовских и бэконовских теорий, с настойчивостью приписывающих творчество Шекспира кому угодно, кроме самого Шекспира, теорий, в глубине и основании которых заложено высокомерное социальное презрение, не допускающее мысли, что эти великие произведения написаны "жалким профессиональным актером", самый большой вред в том, что они, эти теории, как бы исключают Шекспира из атмосферы самого театра. Внимательное и вдумчивое чтение его пьес позволяет нам очень отчетливо понять суть и смысл его чисто режиссерских замыслов. <…> Чем больше я встречаюсь с Шекспиром, тем больше приходится мне убеждаться в сокровеннейших, интимнейших его знаниях самого существенного - существа и технологии творчества актера. Перед каждым актером, который рискует приняться за исполнение центральных шекспировских ролей, встает рядом с общими вопросами правды, искренности, общения с партнерами, создания полнокровного образа и т.д. и т.д. особый технологический и часто решающий судьбу спектакля вопрос об учете и распределении своих физических сил. Мало понять Гамлета или Отелло, надо быть в состоянии, быть в силах, мышечных и голосовых, донести до зрителя свой замысел с первого до последнего акта. <…> Оказывается, что Шекспир разделяет работу актера таким образом: большое напряжение в I акте (или I части), некоторый отдых, частичное ослабление во 2-й, огромнейший эмоциональный взлет в 3-й, почти полный отдых в 4-й для последних и решающих судьбу спектакля ударов V акта" **5**. Следовал ли сам Сергей Эрнестович режиссерским советам Шекспира - большой вопрос. Усомниться в этом меня заставляет его же высказывание о необходимости купюр в шекспировском тексте, необходимости исключительно технологической, ведь не может спектакль продолжаться 5 и более часов. Радлов находил, что в трагедиях Шекспира действие несется в бешеном ритме в нечетных актах и замедляется в четных. Следовательно, для сокращения наиболее удобны 2-я и 4-я части. Как же тогда быть с передышкой для протагониста? Возможно, моя гипотеза покажется спорной, но здесь, как мне кажется, заключена разгадка огромного зрительского успеха радловских спектаклей с великими актерами - Михоэлсом и Остужевым, и довольно спокойного отношения зала (подчеркиваю: зала, а не критики) к шекспировским постановкам в театре студии п/р Радлова. Молодым студийцам Радлова просто не хватало тех самых физических сил, мышечных и голосовых. Кроме того, очевидна разность масштаба актерского дарования. Статьи Радлова дают нам даже больше сведений о том, какими были его спектакли, чем отзывы критики. Совершенно естественно, что в начале и середине 30-х годов, в преддверии пушкинского юбилея, по отношению к классике был допустим только такой подход, только такая режиссерская позиция, идеальным выразителем которой стал Радлов. Теперь обратимся непосредственно к спектаклям. За две недели до премьеры акимовского "Гамлета", 4 мая 1932 года в Молодом театре (так тогда называлась студия Радлова в Ленинграде) состоялась премьера "Отелло". Об этом спектакле известно очень мало. Критика встретила его абсолютным молчанием. Только после появления второй редакции "Отелло", в 1935 году, в рецензиях появились беглые упоминания об "Отелло" 32 года. "Основные линии истолкования шекспировской трагедии были намечены очень тонко и правильно. Но спектакль не был еще свободен от кое-каких примесей, долженствовавших "облегчить" советскому зрителю восприятие Шекспира: гротескная трактовка роли Брабанцио и всего венецианского сената, шаржирование комических моментов, некоторые необязательные внешние эффекты. Шекспир, но все же слегка подкрашенный" **6**, писал спустя три года шекспировед А. Смирнов. Исследователь творчества Радлова Д.И. Золотницкий полагает, что спектакль Радлова имеет несколько сходных черт с московским "Гамлетом". "С трагедии сбивались предрассудки исполнительских традиций и литературоведческих концепций. <…> Обыгрывалась, порой подчеркнуто, смена комических и трагических эпизодов с преобладанием первых в начале действия и вторых - к концу. Это помогало героям спуститься с трагедийных котурнов на грешную землю. <…> Имелась, должно быть, своя историческая закономерность в том, что вслед за мейерхольдовской ревизией "Ревизора", независимо с ней соприкасаясь, проводилась радловская ревизия "Бориса Годунова" Мусоргского, а вскоре после вызывающего акимовского "Гамлета" пурпурные балдахины и павлиньи перья по-своему и всерьез ниспровергались в радловском "Отелло" Разные попытки складывались в универсальный процесс, а процесс, как целое, схватывал, вбирал в себя и направлял индивидуальные творческие поиски" **7**. Процесс как раз шел совершенно в обратную сторону. Акимов действительно ниспроверг "Гамлета" с котурнов, за что ему и досталось. Радлов же находился в начале пути к созданию новой традиции, нового канона, который можно условно назвать "Советский Шекспир" (хочется добавить "самый шекспировский Шекспир в мире"). С. Цимбал писал об "Отелло" в Молодом театре: "Впервые - это можно сказать, не боясь впасть в преувеличение, мы тогда увидели спектакль по своим задачам подлинно реалистический, спектакль, в котором шекспировская трагедия была очищена от бутафорского хлама "отвлеченных страстей". Многого из предложенного режиссером не удалось поднять актерски. Рисунок спектакля был искусственно скомкан неприспособленной сценой. Но и в этом виде была видна активная мысль советского режиссера, расчищающего подлинному Шекспиру дорогу на советскую сцену" **8**. Сам С.Э. позднее яростно открещивался от Акимова. "Если "Гамлет" театра им. Вахтангова по прошествии трех лет окончательно и бесповоротно осужден как нигилистическая попытка снять центральную проблему шекспировской пьесы, то в этом эскизе "Отелло" я начал нащупывать тот основной и единственно мыслимый для нас подход к Шекспиру как драматургу реалистическому, который сделался для меня руководящим в моих дальнейших работах" **9**. Спектакль целиком и полностью соответствовал вышеизложенной модели взаимоотношений режиссера с классикой по Радлову. Отелло и Дездемона (Г. Еремеев и Т. Якобсон) - передовые, свободомыслящие люди ренессансного склада. Он - талантливый военачальник из низов, благородный простец, наивный добряк. Она - не эфирное созданье, неспособное за себя постоять, а веселая, отважная девушка, полная жизненных сил. Уже в этом спектакле намечался главный режиссерский ход других радловских версий: Отелло с большим трудом поддавался ревности; чтобы заставить его ревновать требовались большие усилия со стороны Яго (Д. Дудников). Мотивировка мести Яго проста: он был оскорблен продвижением по службе Кассио, который на деле являлся пустым щеголем, лишенным каких бы то ни было талантов и достоинств. Дудников не делал из своего героя демонического злодея. Напротив, его Яго спокойно покуривал трубку; всегда корректный, сдержанный, даже обаятельный, он шаг за шагом, педантично доводил дело до желанной цели. Впервые со сцены прозвучал новый перевод трагедии А. Радловой, жены режиссера. По сравнению с высоко поэтичным переводом Петра Вейнберга, текст Анны Радловой, может и более близкий к подлиннику, звучит несколько сухо и грубовато. О художественном оформлении, сделанном А. Рыковым, почти ничего не известно. Наверняка, концептуальной важности в скромных студийных декорациях не было. Куда более заметным стала следующая шекспировская постановка Радлова - "Ромео и Джульетта". Премьера состоялась 28 апреля 1934 года в Ленинграде. И практически сразу театр уехал на гастроли в Москву. Успех спектакля был шумным. Критика горячо приветствовала появление на советской сцене "оптимистического Шекспира" **10**. По Радлову "Ромео и Джульетта" - поэма не о любви, а о борьбе за право на любовь. Эта остро политическая пьеса выражала ненависть Шекспира к проявлениям недобитого феодализма. Основной конфликт заключается в борьбе молодежи против стариков и "фашиста" Тибальда. Есть, правда, два персонажа, которые не вписываются в эту схему: герцог и монах. О том, как Радлов трактовал образ отца Лоренцо, говорилось выше (естествоиспытатель, философ). Герцог же - представитель разумной власти, - образ, навеянный Шекспиру деятельностью королевы Елизаветы. Критика хвалила новый перевод трагедии, сделанный Анной Радловой. В рубрике "Отклики" газеты "Советское искусство" говорилось: "Мариэтта Шагинян, правильно оценивая значение перевода Анны Радловой, как нам кажется, ошибается, предполагая, что правильный новый перевод может обеспечить правильную трактовку. В частности, экстравагантная постановка Акимовым "Гамлета" в театре Вахтангова, никак не вытекала, как это считает Мариэтта Шагинян, из нового перевода Лозинского. Заслуга "Ромео и Джульетты" заключается не только в новом отличном переводе, но и в абсолютно правильной ее трактовке" **11**. Вновь имя Акимова возникает рядом с Радловым в качестве как бы отрицательного полюса. Здесь интересно привести высказывание самого Николая Павловича о радловской постановке. "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 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" **12**. Д.И. Золотницкий считает, что со стороны Акимова это был широкий и благородный жест. А по-моему, медвежья услуга. Другое дело, что, солидаризируясь с Радловым, Акимов пытался реабилитировать свой замысел, отмечая общность подхода. Но он не учел (или не захотел учитывать) общественный спрос. А спрос был таким: покажите нам трагедию, но так, чтобы она вселяла оптимизм в души зрителей. И Радлов прекрасно справился с этой задачей. Бесстрашная же ирония режиссера "Гамлета" с "оптимистическим Шекспиром" ничего общего не имела. Реплика Л. Жежеленко прекрасно иллюстрирует то, как Радлов верно "попал" в требование общественного мнения. "Трагическая развязка не гнетет зрителя. Ромео и Джульетта оказались принесенными в жертву феодальным традициям, но уже ощущается новый жизненный уклад, который несет с собой молодая буржуазия" **13**. Образ спектакля вырисовывается очень смутно. По-видимому, это вообще отличительная черта поэтики радловских студийных постановок. Ясна концепция, трактовка персонажей, можно приблизительно почувствовать атмосферу, но внятной реконструкции поддаются лишь отдельные эпизоды.  От своих учеников Радлов сумел добиться великолепной ритмической слаженности. Н. Костарев в восторге отмечал: "У Радлова и художника Басова - это единое по замыслу произведение большой сцены, большого театра, большой культуры и глубины. Это - почти симфонический оркестр: так звучит спектакль, все время поднимаясь все выше и выше…" **14**. Правда, режиссер Константин Тверской считал, что художественное оформление далеко не идеально сочетается с режиссерским почерком **15**. Тверской не был согласен с выбором красок. У Басова в декорациях доминировал черный цвет, создающий тяжелый, мрачный фон, не соответствующий замыслу жизнерадостного спектакля. Тот же рецензент описывает композицию спектакля как чередование текстовых сцен с пантомимическими интермедиями. Радлов сам рассказывает об этом приеме в статье "Как я ставлю Шекспира". Например, пантомима умирания Джульетты с возней и хлопотами слуг и родителей, готовящих веселую свадьбу: "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" **16**. Элементы комического присутствовали не только в игре отрицательных персонажей. Тот же прием использовался и по отношению к главным героям. "…Ромео пародийно приподнят и напевен именно в начале трагедии, пока он 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" **17**. Радлов комментировал эту сцену несколько иначе. Его беспокоило зрительское восприятие. "Как сделать, чтобы комсомольцы наших дней, глядя на актера, плачущего, красиво лежа на сцене, не начали над ним недвусмысленно и зло смеяться. Я видел из этого только один выход, выход великий и безошибочный, как на сцене, так и в жизни, - вырвать инициативу юмора и иронии из рук зрителей и проявить ее самому, т.е. самому режиссеру и самому актеру… В подавляющем большинстве спектаклей, которые я видел, этот прием оказывался эффективным, и зрители начинали смеяться только вместе с хохотом кормилицы, обрадовавшейся такому проявлению любовного отчаяния" **18**. Единственным критиком, откликнувшимся на "Ромео и Джульетту" резко отрицательно, был Юзеф Юзовский. Вот та же сцена с Ромео глазами Юзовского: "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. "Вот на земле он пьян от слез своих", - говорит о нем Лоренцо. В театре в этом месте в зрительном зале смех…" Критик утверждает, что зрители смеются, так как видят, что Ромео просто играет, "он делает вид, что пьян от слез своих, когда на самом деле это просто игра молодых сил, забава молодого человека, а вовсе не результат его страстного и гневного состояния… Так снижен Шекспир и, очевидно, "возвращен к самому себе"". Юзовский обвинял режиссера в том, что он "побоялся романтики". Весь спектакль критик счел "и по исполнению, и по трактовке ближе к Каратыгину, чем к Шекспиру. <…> Мы уже не говорим о том, что Монтекки, например, "снижен" до бытового комического персонажа из водевиля Каратыгина" **19**. "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. 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". В последних абзацах статьи Юзовский неожиданно подтверждает приведенные выше слова Н. Акимова: "Если Мариэтта Шагинян возносит этот спектакль, то понятно, что она еще выше возносит акимовского "Гамлета", который был тоже сведен до уровня зрелища, радующего глаз и ухо, но оставляющего пустой вашу душу, вашу мысль… Радловский Шекспир оказался просто забавой, игрушкой на тему "Ромео и Джульетты"" **19**. В монографии о Радлове Д.И. Золотницкий, анализируя статью Юзовского, делает вывод, что "при несомненной меткости многих отдельных попаданий, блестящий критик 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 30-х годов" **20**. Мнение исследователя об этом спектакле, напротив, чрезвычайно высокое. "Не создается ли впечатление, что своей постановкой Радлов чуть ли не предсказал "Вестсайдскую историю", необходимость и неизбежность ее появления? Не это ли предощущал (противясь чувствам) Юзовский? И разве не были предсказаны в смелых находках Радлова отдельные черты более поздних спектаклей нашей сцены, таких, как "Ромео и Джульетта" в постановке Анатолия Эфроса, как "Гамлет" в трактовке Юрия Любимова?" **21**. Возможно, версия Д.И. Золотницкого имеет свои обоснования. Но хочется спросить, в чем же "смелость" в режиссерских находках Радлова? В том, что эти находки и постановочные решения отражали общую идеологическую доктрину советского понимания классики? Или в том, что стиль радловских спектаклей очень скоро, буквально за 5-10 лет был растиражирован всеми театрами Союза, потому что только такой стиль мог быть одобрен цензурой того времени. И не с подобным ли стилем боролись позже А.Эфрос и Ю. Любимов, (которых предсказал Радлов), предлагая свое видение, свое отношение к классическим произведениям? Что общего в понимании "Ромео и Джульетты" Эфросом и Радловым, утверждавшим, что ""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. Это делает всю пьесу живой и проникнутой единым дыханием борьбы и страсти, делает ее, может быть, наиболее *"комсомольской"* из всех пьес Шекспира"?**22** (Курсив мой. А.Б.) Новая версия спектакля "Отелло" в театре-студии п/р С.Э. Радлова, на мой взгляд, подтверждает гипотезу о том, что с каждой постановкой Сергея Эрнестовича все более и более отчетливо формируется стиль и облик советского трагедийного репертуара. После успеха "Ромео и Джульетты" территория шекспировских трагедий прочно закрепляется за ленинградским режиссером. "Радлов, несомненно, ведущий режиссер в деле освоения Шекспира советским театром… Его спектакли составили эпоху, и уже, можно сказать, положили основание новой, советской школе театральной трактовки Шекспира" **23**, - заявил Д. Мирский. О предшествовавшей премьере "Отелло" постановке "Короля Лира" в Государственном Еврейском театре речь пойдет в следующем разделе. Здесь же я позволю себе нарушить хронологию, чтобы завершить разговор о шекспировских работах в театре-студии п/р Радлова. Режиссер сохранил основную идею первого студийного варианта "Отелло". Это по-прежнему была поэма о любви, а не о ревности. В целом же спектакль стал строже. "Радлов поснимал или смягчил гротескно-социологические заострения, хотя и не всюду до конца отказался от подобных переборов", - утверждает Д.И. Золотницкий **24**. В отличие от "Ромео и Джульетты", режиссер уже не пользуется жанровыми контрастами. "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" **25** здесь С.Э. имеет ввиду первую версию "Отелло". "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" **26** так Радлов комментирует новую трактовку этих образов. Режиссура становится все более корректной… Но даже такая корректность не вполне удовлетворила критику. "Только Родриго и Бьянка своей чрезмерно гротескной игрой (остаток "первого варианта") несколько выпадают из общего крепко-реалистического плана спектакля" **27** отметил А. Смирнов. Новое оформление Басова существенно отличалось от декораций 1932 года. А. Пиотровский, давний соратник С. Радлова писал: "Преодолевая бедность сценического оборудования, 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 поздневенецианской живописи" **28**. О тяжеловесности, "вещности" стилистики спектакля с похвалой отзывался и другой критик, А. Гвоздев. "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 и беззастенчиво прибегающие к удару кинжалом для разрешения волнующих их конфликтов, - таков основной облик шекспировских персонажей, созданных на сцене театра студии… 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 необычайно 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" **29**. Как мы видим, за счет нового оформления спектакль приобрел еще больше того самого "реализма", а лучше сказать "монументализма", к которому стремился режиссер. Главные роли играли те же исполнители: Еремеев (Отелло), Дудников и во втором составе Смирнов (Яго), Сошальская и Якобсон (Дездемона). Принципиальных изменений в трактовке образов центральных персонажей не было. За три года актеры Радлова набрались опыта, и Д. Золотницкий наверняка прав, говоря, что "актерски спектакль был обеспечен лучше" **30**. А. Смирнов особо отмечал игру Еремеева. Его Отелло, пылкий и мягкий, страдающий и ликующий, суровый и добрый произвел на критика большое впечатление. В монологе в сенате Отелло обращался преимущественно к стоящим там солдатам, иногда с мужественно-застенчивой улыбкой бросая взгляды на Дездемону, которая показалась А. Смирнову несколько холодноватой. В той же сцене в сенате Радлов допустил, с точки зрения критики, большой исторический ляп. Когда Брабанцио начинал жаловаться на Отелло, сенаторы молча поднимали воротники мантий, и оказывались вдруг в черных капюшонах инквизиторов, как бы давая молчаливую клятву отомстить обидчику. Любопытно, что эта едва ли не единственная живая подробность, дающая непосредственное представление о том, как выглядела конкретная сцена в спектакле, вызвала упреки критики. За фразой Д. Мирского "Венецианская республика никогда не допускала у себя инквизиции" **31** скрывается: "Советская республика не допускает активной режиссуры на материале Шекспира". Радлов и сам не допускал активной режиссуры, и об этом мы уже достаточно много говорили. Черные капюшоны - эпизод, исключение, подтверждающее правило. "Актерский состав в основном доносит замысел режиссуры до зрителя. Но вероятно, что при более сильном исполнительском составе замысел раскрылся бы еще полнее" **32**, - заключал А. Гвоздев. Более сильный актерский состав - коллектив Госета - уже играл в Москве "Короля Лира". То, насколько полно госетовские актеры доносили до зрителя замысел именно Радлова, мы выясним чуть ниже. Переходя к разговору о московских постановках С.Э. Радлова, можно сделать некоторые предварительные выводы. Почему так трудно реконструировать спектакли Сергея Эрнестовича? Ответ на этот вопрос дает он сам: "Сознаюсь, что мне ненавистен режиссер, который каждую секунду выглядывает из-за кулис, показывая: "Это мое, это моя мизансцена, это моя площадка, это я передаю, я - автор"" **33**. Но не следует думать, что подобная режиссерская позиция собственно с понятием режиссуры ХХ века не имеет ничего общего. В своей студии Радлов был именно режиссером, то есть творцом и организатором спектакля, фигурой №1. Он действительно сказал новое слово в опыте сценического воплощения пьес Шекспира. Это новое слово было одобрено и поддержано критикой, поскольку оно как нельзя лучше отвечало идеологическим требованиям времени. Это новое слово стало каноном для всех, кто хотел взяться за постановку классического произведения. Но, забегая вперед, скажу: если бы имя Радлова не упоминалось в связи с двумя великими спектаклями, - "Королем Лиром" в Госете и "Отелло" в Малом театре, творчество этого режиссера представляло бы лишь узкопрофессиональный интерес для исследователя, изучающего характерных представителей main stream эпохи тридцатых годов.  **Сноски:** 1 С. Радлов. Как ставить Шекспира? // Литературная газета. М. 1935, 10 февраля. С. 4. Как я ставлю Шекспира.// Сб. Наша работа над классиками. Л., Гослитиздат, 1936. С. 11-71; Шекспир на советской сцене.// Сб. Шекспир 1564-1939. М-Л. Искусство, 1939. С. 131-143 Шекспир и проблемы режиссуры // Театр и драматургия. 1936, №2. С. 58-62. Работа над Шекспиром // Театр. М. 1939, №4. С. 61-69. 2 С. Радлов. Работа над Шекспиром // Театр. М. 1939, №4. С.61 3 Там же. С.62. 4 С. Радлов. Шекспир и проблемы режиссуры // Театр и драматургия. М. 1936, №2. С. 57-58. 5 Там же. С. 58. 5 С. Радлов. Работа над Шекспиром // Театр. М. 1939. №4. С.64 6 Смирнов А. Живой Шекспир // Советское искусство. М. 1935. №23. 17 мая. С.3. 7 Золотницкий Д. Сергей Радлов. Режиссура судьбы. СПб. 1999. С.127-129. 8 Цимбал С. "Отелло". Премьера Театра-студии под руководством С.Э. Радлова // Литературный Ленинград. Л. 1935. №19. 26 апреля. С. 4. 9 Радлов С. Юность театра // Театр и драматургия. 1935. №6. С.23. 10 "Оптимистический Шекспир" - фраза из статьи А. Пиотровского "Ромео и Джульетта" в театре-студии п/р С. Радлова // Рабочий и театр. 1934. №14. С. 10. 11 Отклики // Советское искусство. 1934. №24. С.1. 12 Акимов Н. О постановке "Гамлета" в театре им. Вахтангова // Наша работа над классиками. С. 166. 13 Жежеленко Л. В союзе с Шекспиром // Рабочий и театр. 1934. №14. С. 11. 14 Костарев Н. Шекспир у молодых // Ленинградская правда. Л. 1934. №108. 9 мая. С. 3. 15 Тверской К. Принципиальный спектакль. Заметки режиссера // Литературный Ленинград. Л. 1934. №21. С. 2. 16 Радлов С. Как я ставлю Шекспира // Наша работа над классиками. С. 30. 17 Жежеленко Л. В союзе с Шекспиром // Рабочий и театр. 1934. №14. С. 11. 18 Радлов С. Как я ставлю Шекспира // Наша работа над классиками. С.28-29. 19 Юзовский Ю. О "Даме с камелиями и красоте жизни // Литературный критик. 1934. Кн. 6. С. 153. 19 Там же. С. 154. 20 Золотницкий Д. Сергей Радлов. Режиссура судьбы. СПб. 1999. С.150. 21 Там же. С.151. 22 Радлов С. Юность театра // Театр и драматургия. 1935. №6. С. 23. 23 Мирский Д. "Отелло" Театр-студия п/р С. Радлова // Литературная газета. М. 1935. №42. С.5. 24 Золотницкий Д. Сергей Радлов. Режиссура судьбы. СПб. 1999. С.167. 25 Радлов С. Как я ставлю Шекспира // Наша работа над классиками. С.48. 26 Радлов С. Юность театра // Театр и драматургия. 1935. №6. С.24. 27 Смирнов А. Живой Шекспир // Советское искусство. М. 1935. №23. С.3. 28 Пиотровский А. Настоящий Шекспир // Красная газета. Веч. вып. Л. 1935. №91. С.2. 29 Гвоздев А. К высотам трагического спектакля. "Отелло" в Театре-студии п/р С.Э. Радлова // Рабочий и театр. 1935. №9. С.10. 30 Золотницкий Д. Сергей Радлов. Режиссура судьбы. СПб. 1999. С.167. 31 Мирский Д. "Отелло" Театр-студия п/р С. Радлова // Литературная газета. М. 1935. №42. С.5. 32 Гвоздев А. К высотам трагического спектакля. "Отелло" в Театре-студии п/р С.Э. Радлова // Рабочий и театр. 1935. №9. С.11. 33 Радлов С.Э. Не путать понятий // Театр и драматургия. 1936. №4. С.198. |

**Михоэлс - Радлов**

|  |
| --- |
| Первый раз в Государственном Еврейском театре (ГОСЕТ) "Короля Лира" сыграли 10 февраля 1935 года. Вспоминая о своей работе в этом коллективе, С. Радлов писал: "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 ожесточенности и дружеской борьбы не может создаться настоящее страстное произведение искусства" **1**. "Король Лир" - не первая постановка, осуществленная Радловым в Госете. В 1930 и 1931 году С.Э. поставил на сцене этого театра три спектакля: "Глухой" по пьесе Д. Бергельсона, "Нит гедайгет" П. Маркиша и "Четыре дня" ("Юлис") М. Даниэля. Это были, судя по всему, что называется "проходные спектакли" о революции, о ломке старых местечковых укладов в еврейских селениях. Вряд ли первые связи С.Э. с Госетом можно назвать устойчивым творческим союзом, послужившим основой для работы над шекспировской трагедией. Соломон Михоэлс, всю жизнь мечтавший сыграть Лира, не сразу пригласил Радлова в качестве режиссера будущей постановки. Сначала он вел переговоры с Н. Волконским. Но тот увлекся дохристианским фоном трагедии. Сцену с бурей Николай Волконский представлял как карусель языческих богов. Это не могло удовлетворить Михоэлса. Какое-то время над спектаклем работал Эрвин Пискатор. В его видении действие трагедии происходило в древней Палестине во времена первых пророков. Такой взгляд был, безусловно, ближе коллективу еврейского театра, но говорить серьезно о возможности подобной трактовки в середине 30-х годов не приходится. Хотя, возможно что-то от идей Пискатора в спектакле осталось. Исследовательница Н. Корниенко предполагает, что "сумасшедший Лир Михоэлса с бурей в душе был близок Пророку" **2**. В статье Н. Корниенко "Детективная история без финала" приводится еще одна версия о том, кто имел отношение к постановке "Короля Лира". Вопреки мнению Д. Золотницкого, утверждающего: "не успел встретиться с Госетом Лесь Курбас: он погиб в заключении, о нем не упоминали" **3**, Н. Корниенко, ссылаясь на устные воспоминания участников тех событий, делает вывод, что недавно снятый с должности руководитель "Березиля" все-таки встречался с Михоэлсом. И не только встречался, но и чуть ли не ежедневно репетировал с актером некоторые сцены. Об этом рассказывали Микола Бажан, березильская актриса Анна Бегичева; то же утверждала вдова Михоэлса А. Потоцкая **4**. Таким образом, можно предположить, что в трактовку если не спектакля, то образа главной роли Лесь Курбас внес значительный вклад. В отличие от косвенных доводов Н. Корниенко, Д. Золотницкий приводит прямые доказательства в защиту Радлова, опираясь на опубликованную статью Михоэлса "Разоблаченный Лир" **5**. "В ходе конкретных поисков порой 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". Подобное имело 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 совершившейся трагедии" **6**. Действительно, в "очистительном исходе совершившейся трагедии" чувствуется радловский позитивизм. Говоря же о "некоторых позднейших исследователях" Д.И. Золотницкий имеет ввиду, в данном случае, не Н. Корниенко, а К. Рудницкого. Это он высказывал гипотезу, что "Король Лир" поставлен вопреки Радлову силой трех мощных талантов: Михоэлса, Зускина, Тышлера. Рудницкий, напротив, доказывает, что автором идеи развития образа Лира - на первый взгляд парадоксальной, неожиданной, определившей в конечном счете успех спектакля - был Михоэлс, а не Радлов. "Радлов и Михоэлс резко расходились в понимании эволюции Лира. Радлов считал, что на протяжении трагедии происходит угасание личности и крушение идеалов Лира. Михоэлс же вел линию роли "вверх" по сложной кривой: банкротство личности и идеи, познание новой идеи, обретение Лиром нового смысла жизни в трагический момент, когда жизнь уже вся, полностью истрачена, израсходована" **7**. И если Д. Золотницкий в качестве доказательства упоминает статью Михоэлса, то К. Рудницкий приводит слова Радлова: "Гибель Лира - это трагедия субъективного и индивидуалистического понимания действительности. Лир противопоставлял себя и свою стихийную волю объективным законам развития общества, исторически прогрессивному объединению Англии" **8**. Такова, в общих словах, суть театроведческой полемики вокруг "Короля Лира". Можно добавить еще несколько доводов, причем, как "за", так и "против" С.Э. Радлова. Вернемся к словам С. Михоэлса: "Лир умирает в полном понимании своей неправоты, обреченности…". Мне кажется, в этой фразе заключен намек на трагедию в судьбе Леся Курбаса. После снятия его с должности руководителя "Березиля", Курбас приехал в Москву с полным пониманием своей обреченности. Только теперь он до конца осознал свою прежнюю неправоту, осознал, как слепо доверился обещаниям существующего режима. Судьба Курбаса, которого в Москве вскоре арестовали, была для Михоэлса даже не предостережением, а, скорее, предсказанием. Вот почему актер хотел, чтобы Лир с первого акта все знал заранее. "Король Лир" - не единственный из спектаклей 30-х годов, где был особый подтекст, понятный совсем немногим; второе дно, раскрывающееся не на внешне постановочном уровне, но на уровне смысловом. Радлов, естественно, ничего о Курбасе и его взаимоотношениях с Михоэлсом не знал. Восприняв слова Михоэлса буквально, он даже отказался от своего участия в постановке. "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" **9**. Но Михоэлс уговорил режиссера продолжать работу. Может быть, актер сделал это потому, что имя Радлова уже стало самым надежным щитом, заранее обеспечивало благосклонность цензуры и критики к сценическому воплощению шекспировских трагедий. Чтобы выразить лично важную для него суть, Михоэлс готов был согласиться с любой трактовкой, предлагаемой режиссером. И он принял предложенную Радловым схему, кстати сказать, с театральной точки зрения более выигрышную. Д. Золотницкий описывает эту схему так: "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 паясничал, по прихоти менял гнев на милость и был убежден, что видит каждого насквозь, что никто не спрячется от его пронзительного взора… 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" **10**. Я думаю, что идея основной линии развития образа Лира принадлежит все-таки Радлову. Но актерская природа настолько преобразила замысел режиссера, что конечный результат, реальное сценическое воплощение принципиально отличалось и по фактуре, и по содержанию от того, о чем говорилось в предыдущем разделе, от Шекспира по Радлову. По той же аналогии можно рассматривать историю сценографического решения спектакля. Общая идея принадлежала опять-таки Сергею Эрнестовичу. Об этом свидетельствовал Михоэлс: "Тышлер спросил Радлова, что именно, по мнению режиссера, должно стать лейтмотивом оформления спектакля. Сергей Эрнестович уверенно и твердо сказал, что для него главное - это ворота замка, закрывающиеся перед Лиром. Этим Радлов предельно конкретно сформулировал задачу, поставленную перед художником. Образ поднимающегося цепного моста должен был создать впечатление внешней отгороженности Лира от замка и наглядно подчеркнуть, что Лир стал изгнанником, что он отрезан и оторван от всего, что было для него привычным. Образ был настолько ярким, настолько убедительным, что Тышлер согласился сделать новый макет" **11**. Новый вариант, хотя и был принят, не удовлетворил Радлова. Ему виделась суровая феодальная крепость, (всегдашняя привязанность Радлова к "исторически достоверным" декорациям), а получился, по его словам "элегантный замок-шкатулка". На самом деле, в оформлении не было ничего "комнатного", "камерного", что могло бы согласовываться с радловским определением "замок-шкатулка". Тышлер ориентировался на площадной средневековый театр; его замок очень напоминает древний вертеп. В сценографии присутствовал ряд орнаментальных мотивов из времен борьбы Алой и Белой Розы. Замок представлял собой кирпичное здание, стены которого в нужный момент могли распахиваться как ворота. Внутри были расположены два зала: черный и темно-красный. Лестницы, ведущие в залы с двух сторон, время от времени превращались в подъемные цепные мосты. Деревянные средневековые скульптуры-кариатиды поддерживали всю конструкцию на высоте около двух метров над планшетом сцены. "Чем законченнее была конструкция самого замка-шкатулки, тем труднее было найти внутреннее развитие для этой декорации" **12**, - так режиссер высказался о макете. Между тем, работа Тышлера - единственный, пожалуй, случай, когда в радловском спектакле присутствовало яркое, запоминающееся сценографическое решение. Может быть в этом заключена причина недовольства С.Э. оформлением "Короля Лира"? Выразительная театральность, активность мышления художника плохо сочетается с тактичной режиссурой, для которой необходим нейтральный фон. В своих воспоминаниях Михоэлс пишет, что Радлов не сразу включился в работу. Первые акты актер разметил сам, потом показал их С.Э., и Радлов в целом согласился. Сохранились фрагменты киносъемки некоторых эпизодов спектакля. Честно говоря, все: от сценической речи до мизансцен и отдельных поз больше напоминает экспрессионистский театр, нежели "реалистического Шекспира". Первый эпизод называется "Король идет". Все здесь подчинено строгому придворному ритуалу. Это почти балет. Под церемониальный марш появляются дочери Лира, придворные, слуги и располагаются вокруг трона, стоящего в центре сцены на возвышении. На троне, развалясь, восседает шут (Зускин). Ворота замка распахиваются, чуть не задевая придворных по почтительно склоненным головам, но король появляется не оттуда, куда устремлены все взоры. Тихо и незаметно он выходит откуда-то сбоку. На нем черный с золотом костюм, пышная мантия, расшитая коронами. С. Динамов писал, что в фигуре Михоэлса-Лира было сокрыто "слабое могущество, - это когда рука еще держит меч, но она уже держит его не так, как прежде, когда уму кажется, что он еще ум, но это уже иллюзия, когда сердцу кажется, что оно бьется как у молодого, но это уже обман, когда телу кажется, что оно ходит, а оно уже начинает ползать" 13. Лир скромно, ни на кого не глядя, проходит к трону, ласково стаскивает с него шута за ухо, пересчитывает пальцем присутствующих. Не найдя Корделии, он начинает беспокойно оглядываться по сторонам. Она же, оказывается, пряталась за троном. В абсолютной тишине раздается довольный смешок короля. "Кто засмеялся? Вот этот старик, нет - старичишка? 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…" **14**, так описал первый выход Лира Михаил Левидов. Корделия нарушает условия игры, которые навязывает дочерям монарх, отказываясь выразить свою любовь к отцу в столь же витиеватых выражениях, как сестры. "Он думал поиронизировать над дочерьми, заставив их заплатить за дареные земли и власть признаниями в любви, писал Б. Зингерман, Вдруг шутка оборачивается против него самого" **15**. Если монологи Гонерильи и Реганы Лир выслушивал с полным равнодушием, то после первых же реплик Корделии он в ярости хватается за меч, не желая обращать внимание даже на заступничество Кента. И когда последний, неестественно изогнувшись, подставляет под удар свою шею, (необычайно выразительный пластический акцент), король, на секунду заколебавшись, обрушивает меч на собственную корону, рассекая ее пополам. По словам Левидова эту мизансцену придумал Радлов, а не Михоэлс: "Когда, обернувшись от Кента к короне, разрубает он [Лир - А.Б.] 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" **16**. В сущности, не столь важно, кто именно придумал ту или иную мизансцену - Михоэлс, Курбас или Радлов. Спектакль держался не на режиссерских опорах, а на актерской игре, на Короле Лире и его шуте. Театральными легендами стали не концепция, не мизансцены, а знаменитые жесты-лейтмотивы, (замечательное определение, данное Б. Зингерманом\*), которыми пользовался Михоэлс, его интонации, отдельные эпизоды. Лир гневается на Корделию оттого, что она осмелилась быть ровней ему, она показала, что власть для нее ничего не значит. Но это и злит и восхищает его одновременно. На протяжении всей сцены король обращается с Корделией с напускной суровостью и затаенной нежностью. Он заинтересованно слушает Французского короля, и явно доволен его ответом - любимая дочь достанется бескорыстному человеку. И хотя Лир пытается всячески скрыть свои чувства, одобрительный смешок все-таки вырывается у него, когда Корделия дает отповедь герцогу Бургундскому, обвиняя его в меркантильности. В конце первой сцены Лир иронично-галантно раскланивается со старшими дочерьми. Проходя мимо Корделии, он было поднимает руку для благословения, но тут же обрывает этот жест и поспешно уходит. Несмотря на протесты Радлова, Михоэлс все же проводил линию Лира не все знающего заранее, как было сказано в статье актера, но Лира догадывающегося, опасающегося, неблагоприятных последствий своего эксперимента с разделом королевства. Он, нарочито бравируя, возвращается с охоты с веселой беззаботной песенкой на устах. Кто-то кинул ему убитого зайца, и Лир залихватски отсекает ему ухо, а затем удобно располагается в кресле. И тут происходит первое столкновение с Гонерильей. "Первые удары Лир Михоэлса принимал с каким-то злым вызовом еще упрямее становились складки на лбу, еще властнее становились резкие движения" **17**, отмечал П. Марков. Михоэлс с изумительным мастерством воспроизводит всю гамму эмоций: от легкого недоумения, досады, боли оттого, что вынужден заметить то, чего замечать не хочется до горькой иронии и саркастического проклятия. Он судорожно проводит рукой по голове, нащупывая и не находя утраченной короны. Гонерилья мучает отца, сохраняя циничное равновесие. Актриса Ротбаум, игравшая эту роль, училась декламации у Рейнгардта. Когда она произносила свой монолог, (корпус абсолютно неподвижен, руки висят как плети, усиленные движения головой подчеркивают смысловую сторону слова), Лир как бы снимал с глаз пелену. "Почти видишь, как кровь из мозга падает на пальцы, как уходит сознание" **18** признавался С. Динамов. Однако в этой сцене король еще находит в себе силы приостановить надвигающийся хаос, спасаясь под маской иронии. "В сцене раздела королевства Лир, будучи ироничным, порой играл в торжественность, теперь он настроен трагически-торжественно, но играет в иронию" **19**.  Главный сокрушительный удар сознанию Лира наносят уже обе дочери вместе. Присутствуя на торге, устроенном Реганой и Гонерильей, предметом которого является он сам (он, их отец!), Лир в насмешливо учтивой позе поворачивается то к одной, то к другой, с горьким сарказмом ожидая, сколько же рыцарей назначат ему в свиту, сколько он стоит. В конце концов, мозг не выдерживает. "Я схожу с ума…" произносит король отрешенно, как бы самому себе ставя диагноз, и несколько раз вонзает в голову пальцы как стрелы. Истина как нож проникает в самое сердце. Михоэлс ввел здесь еще один жест: он чертит пальцем на груди крест, как бы разрезая свое сердце пополам. Здесь умирает прежний самоуверенный, ироничный Лир, и остается "голый человек на голой земле", который лает в степи по-собачьи. Но даже посреди бури находится спасительная соломинка. "Безжалостный, звериный мир вовсе поглотил бы сознание Лира, если бы не воспоминания о Корделии. Он часто произносил имя любимой дочери - одними губами, как спасительное заклятье и горестный укор самому себе" **20**. Сцена в корчме, когда Лир творит воображаемый суд над дочерьми, была построена по мотивам первого появления короля. Лиру кажется, что он у себя во дворце, что он вновь обрел полноту власти. Он так же пересчитывает пальцем несуществующих на самом деле присутствующих, привычно указывает Эдгару, мнимому сумасшедшему, место шута справа от трона на полу. Недоумевающий Кент располагается слева. Когда Лир, желая узнать, как выглядит сердце Реганы, заносит кулак с воображаемым ножом над головой, Эдгар останавливает его, принимая точно такую же позу, как Кент в первой сцене. Неожиданно король начинает смеяться - он вспомнил о шалости Корделии, прятавшейся за троном. Но Корделии нет рядом, и безнадежное отчаяние Лира усиливается. Он вновь судорожно ищет корону на голове. Зато, когда судьба, наконец, сводит его с той, кого он так незаслуженно обидел, силы и радость жизни возвращаются к Лиру. Просветленный, торжественный, радостный, даже чем-то невообразимо гордый, он не идет, а шествует в темницу, связанный одной веревкой с Корделией. Смех как воспоминание о любимой дочери контрапунктом проходил через весь спектакль. Этот смех звучал даже в самые страшные для Лира моменты. Вот он тихий, умиротворенный, как будто прозрачный выходит с мертвой Корделией, перекинутой через плечо. Он еще не знает, что дочь мертва. И только опустив тело на землю, Лир понимает суть происходящего. Изумленное, исполненное ужаса "А-а!" вырывается из его груди. "Корделия, Корделия! А! А!", кричит он, пытаясь растолкать, расшевелить, вернуть к жизни мертвую дочь. Но усилия напрасны. Лир тихо и благоговейно ложится рядом со своей находкой-утратой, голова к голове. И в этот миг раздается его счастливый смех-воспоминание. П. Марков считал, что "кульминацией роли была для Михоэлса не сцена сумасшествия среди бури и свиста ветра, где так противоречиво и страшно боролись в его Лире первые признаки прозрения с почти животным страхом перед миром, а заключительная сцена, в которой Михоэлс был пронизывающе трогателен, когда ласковые и беспомощные руки умирающего и просветленного Лира тянулись к бездыханному телу любимой дочери" **21**. Другой актерской удачей стала работа Зускина. Анализируя спектакль, приходишь к выводу, что прав все-таки К. Рудницкий. "Король Лир" Госета держался на "трех театральных китах": оформлении Тышлера и актерской игре Михоэлса и Зускина. "Король и шут - это не две разные роли, - писал Михоэлс, - Это почти один образ. Король и шут - близнецы. Есть секунды, когда трудно разгадать, кто король, и кто шут. Духовное родство этих двух образов, рядом и смежно идущих, было ясно мне и В.Л. Зускину, с которым мы работаем почти с первых дней рядом и вместе. Мы так и ощутили: есть король и его изнанка" **22**. Шут был постоянным спутником Лира. Если у Шекспира шут впервые упоминается в сцене охоты, то в спектакле Госета он присутствует с самой первой сцены как молчаливый свидетель и судья всего происходящего. Это для него, не для Лира заранее известен итог. Если Лиру предстоит боль узнавания, то боль шута смешана со злорадством. Трагедия короля подтверждает его мрачные предчувствия. С горькой усмешкой он слушает монологи Реганы и Гонерильи, молча сочувствует Корделии, издевательски передразнивает гнев Лира. С. Динамов утверждал, повторяя высказывание Михоэлса, что шут - это как бы сам Лир, освобожденный от внешней оболочки. Это немощь Лира, зло Лира. За репликой критика чувствуется благодарность зрителя, восхищенного великолепным актерским тандемом.  Зускин долгое время не мог почувствовать внешний облик своей роли. С. Михоэлс пишет, что найти решение актеру помог… Юрий Олеша. Именно этот писатель стал внешним прообразом Шута. Неизвестно, ощущалась ли разгадка подобного ребуса зрительным залом, но сам факт, как мне кажется, отчасти сближает Госетовского "Короля Лира" с "Гамлетом" вахтанговцев, где "жалкий суетливый шут" Полоний манерами и внешностью немного напоминал Немировича-Данченко (см. 1-ю главу). Апофеозом, центральным событием спектакля была сцена бури в степи. Тышлер полностью очистил сценическую площадку, разместив на ней только ствол поваленного дерева, изредка освещавшегося вспышками молнии. Вспоминается первоначальный замысел Михоэлса о том, что буря происходит только в душе Лира, а внешние постановочные эффекты с завываниями ветра, громом и молнией совершенно излишни\*. Конечно, Радлов не мог с этим согласиться. Реалистический подход к Шекспиру должен был соблюдаться во всем. Но то, как описал эту сцену Ю. Юзовский: "Не просто сумасшествие Лира, но безумие, возрастающее с каждой минутой, охватывающее всех участников, доходящее до апогея, так, что становится страшно в зрительном зале" **23**, такую атмосферу никакие сценические спецэффекты создать не могут. Ее создавали Михоэлс и Зускин. В сцене бури в степи шут, словно пляшущая тень от свечки, мечется вокруг оборванного Лира, пытаясь хоть чем-нибудь прикрыть его от пронизывающего ветра. А король полностью преобразился. Его движения крупны и выразительны. Его голос уже не дребезжит по-стариковски, он звучит во всю мощь, перекрывая раскаты грома. "Пластика Михоэлса отличалась статуарной четкостью, мощной лепкой; каждая поза - подчеркнуто выразительна, каждый жест - на счету. А пластика Зускина была акробатически подвижной, живописно текучей и неустойчивой" **24**. Замечание Б. Зингермана дает яркий зрительный образ поразительной пластической, можно сказать музыкальной слаженности действий актерского дуэта. "Когда смотришь этот спектакль, думаешь о том, что так именно выглядела эта замечательная трагедия 300 лет назад на сцене шекспировского театра "Глобус"" **25**. Чуткий критик Юзовский уловил принципиальную разницу в поэтике осужденного им спектакля "Ромео и Джульетта" Радлова и "Короля Лира", которому он посвятил горячо хвалебную статью. Справедливости ради, нужно сказать, что главные достоинства спектакля Юзовский относил на счет постановщика С.Э. Радлова.  Определенные выводы напрашиваются сами собой. Было бы неправильно полностью исключать из постановки "Короля Лира" в Госете влияние Радлова, его режиссерский подход, его стиль мышления. Но и преувеличивать степень значимости режиссерской руки в данном спектакле тоже неверно. Пожалуй, высказывание Лиона Фейхтвангера наиболее объективно: "Мне хочется, прежде всего, отметить очень тактичную работу режиссуры. Игра Михоэлса замечательна во многих отношениях" **26**. Гордон Крэг смотрел спектакль четыре раза. Его оценка совпадает с мнением Фейхтвангера. Крэг настолько был потрясен образом Лира, что даже сказал, что в Англии невозможна по-настоящему сильная постановка этой трагедии, потому что там нет такого актера как Михоэлс. Столь же высоко режиссер оценивал работу художника: "сценические вещи в "Лире" были бесценной помощью постановке и все вместе блестяще сотрудничало с актерами" **27**.  Можно сказать, что в "Короле Лире" режиссура вернулась к своему прежнему служебному положению по отношению к творцу-актеру. Еще более ярко это проявилось в следующей радловской постановке: "Отелло" в Малом театре.  **Сноски:** 1 Радлов С. Моя встреча с Госетом // Рабочий и театр. 1935. №8. С. 23. 2 Н. Корниенко. Детективная история без финала // Театральная жизнь. 1993. №10. С. 15. 3 Золотницкий Д. Сергей Радлов. Режиссура судьбы. СПб. 1999. С.156. 4 Н. Корниенко. Детективная история без финала // Театральная жизнь. М. 1993. №10. С. 15. 5 Михоэлс С. Разоблаченный Лир. Мысли об образе шекспировского героя // Советское искусство. М. 1934. №6. С. 3. 6 Золотницкий Д. Сергей Радлов. Режиссура судьбы. СПб. 1999. С.157-158. 7 Рудницкий К. Михоэлс - мысли и образы // Михоэлс. Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе. М. Искусство. 1981. С. 32. 8 "Король Лир". - Программа спектакля ГОСЕТ. М. 1935. 9 Радлов С. Как я ставлю Шекспира // Наша работа над классиками. С.38. 10 Золотницкий Д. Сергей Радлов. Режиссура судьбы. СПб. 1999. С.156. 11 Михоэлс С. Моя работа над "Королем Лиром" Шекспира // Статьи, беседы, речи. М. Искусство. 1965. С.108. 12 Радлов С. Как я ставлю Шекспира // Наша работа над классиками. С.39. 13 Динамов С. О Шекспире, Госете, Михоэлсе // Советский театр. М. 1935. №2-3. С. 7. 14 Левидов М. Мысль и страсть ("Король Лир" в Госете) // Литературный критик. 1935. Кн. 4. С.117. 15 Зингерман Б. Михоэлс - Лир // Михоэлс. Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе. М. Искусство. 1981. С. 372. 16 Левидов М. Мысль и страсть ("Король Лир" в Госете) // Литературный критик. 1935. Кн. 4. С. 120. 17 П. Марков. Актер Михоэлс // Михоэлс. Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе. М. Искусство. 1981. С. 363. 18 Динамов С. О Шекспире, Госете, Михоэлсе // Советский театр. М. 1935. №2-3. С. 8. 19 Зингерман Б. Михоэлс - Лир // Михоэлс. Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе. М. Искусство. 1981. С. 373. 20 Там же. С. 376. 21 П. Марков. Актер Михоэлс // Михоэлс. Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе. М. Искусство. 1981. С. 363. 22 Цит. по ст.: Рудницкий К. Михоэлс - мысли и образы // Михоэлс. Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе. М. Искусство. 1981. С. 39. Указанный первоисточник не найден: ("Король и шут". Доклад нар. Артиста С. Михоэлса о "Короле Лире" // Литературный Ленинград. Л. 1935. 18 мая.) 23 Юзовский Ю. Король Лир в ГОСЕТ // Литературная газета. М. 1935. №9. С.4. 24 Зингерман Б. Михоэлс - Лир // Михоэлс. Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе. М. Искусство. 1981. С. 367. 25 Юзовский Ю. Король Лир в ГОСЕТ // Литературная газета. М. 1935. №9. С.4. 26 Московские впечатления. Беседа с Лионом Фейхтвангером // Советское искусство. М. 1937. №6. С. 1. 27 Бачелис Т.И. Шекспир и Крэг. М. Наука. 1983. С. 332. |

**Остужев - Радлов**

|  |
| --- |
| Еще до премьеры "Короля Лира" Радлов начинает репетировать в Малом театре спектакль "Отелло". Первую читку с актерами С.Э. провел 7 января 1935 года. В списке кандидатов на главную роль Александр Остужев стоял четвертым. С Радловым начинали репетировать П. Садовский, В. Ольховский, М. Ленин.  Узнав о том, что театр будет ставить "Отелло", Остужев сразу подал заявку на роль. Ему не отказали. Но к этому моменту в труппе сложилось общее предубеждение против Александра Алексеевича как актера уже отслужившего свое. Актриса Н. Розенель в своих мемуарах вспоминает, что за кулисами "раздавались и такие голоса: Поздно Остужеву играть Отелло! Глухой! Шестьдесят уже стукнуло!" **1** Именно Радлов настоял в конечном итоге, чтобы главную роль отдали Остужеву. "Мои впечатления от Остужева - Карла Моора убедили меня в необходимости именно с ним осуществлять постановку "Отелло"" **2**, писал режиссер. И все же, прошло целых два месяца, прежде чем Остужев, до того только присутствовавший на репетициях, начал реально участвовать в работе. Постепенно актер вытеснил других претендентов - Садовского и Ольховского; М. Ленин получил роль Отелло во втором составе. В этом состояла главная заслуга С. Радлова. "Выбор такого актера, как Остужев на такую роль, как Отелло, сам по себе равносилен ведущему звену режиссерской концепции спектакля" **3**, - считает Д. Золотницкий, и здесь он абсолютно прав. По существу, режиссерское влияние Радлова этим и исчерпывалось в данном случае. Если в Госете Сергею Эрнестовичу приходилось ломать первоначальные задумки Михоэлса, относительно основной линии развития образа центрального персонажа, то изначальная позиция Остужева полностью совпала с мнением режиссера.  Главным для Остужева была абсолютная чистота и доверчивость Отелло. Этот большой ребенок даже не понимает своего двусмысленного положения в Венеции. Он слишком благороден, чтобы не верить в искренность окружающих его людей, хотя на самом деле этот странный мавр для них - необходимая вещь, а не личность. Лишь в самой глубине души Отелло, не отдавая себе отчета, испытывает чувство двойственности. Радлова такой подход устраивал. Однако не следует думать, что согласие актера и режиссера относительно трактовки образа Отелло присутствовало и во всем остальном. В Малом театре споров разгоралось не меньше, чем в Госете. Остужев сразу не принял эскиз костюма, предложенный Басовым (он оформлял и ленинградскую, и московскую версии "Отелло"). На эскизе Басова Отелло изображен в тяжелой одежде венецианского генерала, в высоких ботфортах. Как и у себя в студии Радлов предполагал не выделять главного героя внешним видом из окружения, за исключением цвета кожи, конечно. Если Отелло - военный, значит должен быть в той же форме, что и все остальные. Но по просьбе Остужева костюм изменили на более легкий и удобный. Это актер предложил надеть на Отелло белоснежную чалму, замечательно контрастирующую с темным цветом лица, придающую всему облику восточный колорит. А светлый длинный плащ превосходно подчеркивал особенную пластику Остужева; пластику, очищенную от всего бытового, случайного, мелкого. Так уже с внешнего облика начиналась та самая "романтизация" образа Отелло, о которой столько говорилось в критике, и инициатива здесь была в руках актера, а не режиссера. В монографии о жизни и творчестве Остужева **4** Юрий Айхенвальд пишет, что Радлов во многом недооценил режиссерское влияние Александра Алексеевича. Между тем, режиссер даже изменил ряд мизансцен по подсказке Остужева. Так, например, в III-м акте, когда Отелло приходит отдохнуть к Дездемоне, Остужев особенно долго и тщательно отрабатывал один жест. Поднимая бокал, Отелло одновременно делает шаг в сторону Дездемоны. Художественно оправданное движение было неудобным с точки зрения мизансценирования: потом Остужеву приходилось возвращаться назад, или же пятиться к столу, чтобы поставить бокал. На репетиции А.А. сходу предложил другое решение, и Радлов полностью поменял мизансцену. Этот пример, (а он далеко не единственный), лучше всего характеризует режиссерскую позицию С.Э., занятую им в Малом театре. Позицию, скорее, педагогическую. Жесткий в вопросах режиссуры со своими учениками, С. Радлов, как мне кажется, превращался в замечательного педагога, работая с такими крупными талантами, как Михоэлс и Остужев. Тактично и последовательно режиссер умел подсказать наиболее выигрышный вариант для развития образа, не перекраивая при этом актерской фактуры. "Ничего из того, чем вы как актер сильны, я бы не хотел упустить в этом спектакле, писал Радлов в одном из писем к Остужеву. 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" **5**. Режиссер призывал Остужева быть более сдержанным в начале трагедии, не раскрывать сразу весь свой потенциал. И актер принял эти указания к сведению, они ему очень помогли. Если Радлов с охотой шел на уступки, когда речь шла о костюме и мизансценах, то по отношению к тексту он не изменил свою позицию ни на йоту. Здесь уже Остужеву пришлось подчиниться. Как и в Ленинграде, спектакль шел в переводе Анны Радловой. Как ни уговаривал Александр Алексеевич вмонтировать в текст хотя бы несколько реплик из любимого им перевода Вейнберга, все его усилия оказались напрасны. И все же, в грубоватый, "приземленно-поэтический" стиль Радловой Остужев вкладывал поэтическую приподнятость старого вейнберговского перевода. На одном из спектаклей даже произошел казус. Начиная свой монолог в сенате, Остужев неожиданно остановился из-за того, что не мог вспомнить, какой текст он должен сейчас произносить. В голове вертелись только строчки Вейнберга. Но актер все же вспомнил нужный вариант и благополучно довел сцену до конца. Радлов позволил Остужеву изменить только один знак препинания. Реплику "Черный я" режиссер предлагал произносить с вопросительной интонацией, как бы с неуверенностью. Остужев настоял на восклицании. Это стало знаменитым моментом остужевского исполнения. Именно в этот миг Отелло понимал, наконец, почему не может найти оправдания Дездемоне. И готов был, кажется, простить:   *"Если одичал мой сокол, Хоть путы - струны сердца моего, Я отпущу тебя - лети по ветру, Охоться наудачу!"*  Остужев произносил все это скорбно, с невыразимой нежностью. Он поднимал вверх руки, как бы отпуская, прощаясь. Взгляд останавливался на руках… Страшная догадка как молния вонзалась в сердце: "Че-е-ерный я!!!" Вот, оказывается в чем причина измены Дездемоны. Только сейчас он осознавал свою неполноценность. Но она-то знала это с самого начала. А значит, с самого начала все было ложью, обманом, коварной игрой, предательством. И значит, нет ей оправданья. Перевод Радловой не нравился не только Остужеву. После премьеры в статье "Замечательный спектакль" Н. Семашко мимоходом отмечает некоторый перебор слов типа "шлюха-потаскуха", режущих слух **6**. Более резко о новом тексте отозвался Ю. Юзовский: "Порой просто нельзя понять, о чем идет речь, и приходится обращаться к Вейнбергу, чтоб догадаться, о чем говорит Радлова" **7**. В печати развернулась целая полемика. Оправдывая жену, Радлов написал статью "Воин ли Отелло?". Юзовский остроумно ответил публикацией "Человек ли Отелло?" **8**. Карл Радек встал на защиту, как переводчицы, так и режиссера **9**. Анализируя все эти статьи, Д. Золотницкий делает вывод, что "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" **10**. Можно только добавить, что к этому времени более "бесспорным" стало все-таки мнение Радека: "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 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" **11**. Далее в статье, в качестве отрицательного примера вновь возникает имя Акимова. Итак, уже произошла канонизация не режиссера, а стиля режиссерского мышления. Подобное мышление в принципе не способно создавать яркие театральные события. "Отелло" в Малом театре был спектаклем одного актера. Когда главную роль играл М. Ленин, происходящее на сцене теряло всю свою художественную ценность. И более того: спектаклю грозил провал и в том случае, если самому Остужеву изменяло вдохновение. Ю. Айхенвальд приводит воспоминания А.Д. Готлиба: на одном из спектаклей Остужев потерял чувство меры. Все его интонации звучали преувеличенно и потому фальшиво. Как всегда после спектакля Остужев нашел Готлиба за кулисами, по своей привычке обнял его, чтобы лучше слышать, и спросил о его мнении. А.Д. признался, что в этот раз спектакль прошел неудачно. Лицо Остужева сделалось страшным. "Да, я себя не слышу, не слышу. Могила", - простонал он… Ну как тут не вспомнить строчки Белинского о мочаловском Гамлете! В статье с весьма показательным названием - "Торжество актера", С. Игнатов пишет: "Остужев… перебросил мост, соединивший сегодняшний Малый театр с тем, что было живого и жизнеспособного в его прошлом" **12**. Реплика критика отразила всеобщее изумление, можно даже сказать, сенсацию, произведенную премьерой в Малом театре. Оказалось, что тот самый допотопный, давно всеми осужденный, ниспровергнутый театральными открытиями ХХ века актерский театр еще жив! Что актер и без помощи режиссера способен вызывать у зрителя сильнейшие эстетические потрясения и создавать великие произведения искусства, опираясь только на самого себя. Все режиссерское в этом спектакле - партнеры Остужева, точно выполнявшие указания Радлова, декорации В. Басова и т.д. и т.п., - все было вопреки актеру. Но просчеты режиссуры неожиданно получали художественное оправдание, еще раз подчеркивая непохожесть Отелло на все его окружение - это касается как художественного оформления, так и игры партнеров. "Когда раскрывается занавес, начинают несколько давить декорации. Нужно ли было громоздить эти массивные постройки? Они придали всему спектаклю ненужную тяжесть, а главное - привнесли оперность, чуждую и Шекспиру, и той манере, в какой играет А. Остужев" **13**. Критика сразу отметила, что Остужев взаимодействует на сцене не с реальными, а с идеальными партнерами. В частности об этом писали С. Игнатов, С. Нельс **14**. В спектакле отсутствовала ансамблевая цельность, свойственная студийным работам Радлова. Остужев в каждого из своих партнеров вглядывался по-особому. К Брабанцио он относился как к уважаемому всеми старику, а на самом деле это был одураченный отец из пустого водевиля с перекошенным лицом и фарсовым трясением рук. Неверность тона исполнителя роли Брабанцио - Зражевского бросалась в глаза после первых же реплик Отелло, обращенных к отцу его возлюбленной. Мавр был ласков и прост в обхождении с "честным храбрым Яго", но артист Мейер играл маленького тщеславного корсиканца, стремящегося к власти, и такой мелкий масштаб злодейства никак не соответствовал величию души главного героя. И даже Дездемона, по мнению С. Игнатова не оправдывала огромной любви Отелло. Актриса Л. Назарова была чересчур кокетлива и суетлива в движениях. О. Малышева играла более искренно, но в ее речи проскальзывали излишне бытовые и чересчур русские интонации. И только Эмилия - В. Пашенная была ровней Остужеву в последнем акте, поднимаясь в своем монологе до подлинно трагических высот. Но тут терялась какая бы то ни было логика связи Эмилии с Яго.  Такие неровности актерского исполнения при желании режиссер мог бы сгладить. Например, стоило только поменять концепцию трактовки образа Брабанцио, не делать из него злобного, придурковатого старца. Но Радлов остался верен себе: отрицательный персонаж не должен вызывать сострадания, поэтому лучше, если Брабанцио будет смешным. И по воле режиссера артисты не защищали свои образы, как Остужев, а наоборот, обвиняли их, согласно радловской традиции "заземлять" шекспировских героев. Остужев изучал роли партнеров с той же полнотой и вниманием, как и свою. Движением, мимикой, интонацией он отзывался на каждую реплику. Случай, произошедший на одном из спектаклей, ярчайшим образом показывает, насколько высока степень той связанности Остужева с его идеальными партнерами. Александр Алексеевич почти ничего не слышал, если другой исполнитель стоял далеко и подавал реплики не в его сторону. Один из монологов Яго происходил как раз в такой мизансцене. Однажды Остужев вступил раньше, чем В. Мейер закончил говорить. После спектакля А.А. подошел к Мейеру и попросил прочитать ему свой текст так, как он делает это на сцене. Остужев весь превратился в слух, фиксируя монолог Яго не во времени, а какой-то только ему свойственной музыкально-ритмической памятью. Голос Остужева был отдельным инструментом, создающим особую ткань спектакля. "Свежесть звука, обширность диапазона позволяют Остужеву создавать такой музыкальный аккомпанемент роли, что каждая реплика обвевается множеством дополняющих слово "обертонов". Лирическая насыщенность трагедийного действия (передаваемая в наших театрах очень часто не актером, а оркестром музыкантов) создается в Малом театре самим Остужевым. Он творит особую вокальную партитуру, разнообразную по темпам, по мелодиям, по переходам" **15**, - писал А. Гвоздев. Ни в одном монологе Остужев ни разу музыкально не повторился, соединяя в чтении стихов смысловое и интонационное начало. А. Аникст утверждал, что Дездемона полюбила Отелло не за то, что он говорил, а за то, как. **16**  В I-м акте Отелло спокойно, сосредоточенно отражает обвинения Брабанцио. Его тон даже несколько суховат. Но сухость полностью исчезает в сенате. Голос Остужева начинает звенеть как у юноши, когда он рассказывает об истории своей любви. Он ласково закрывает Дездемоне уши, чтобы она не слышала оскорблений Брабанцио: "Отца она // Уж обманула - будет ли верна?"  Кошачья мягкость походки, плавная медлительность движений, величие чувства собственного достоинства - таков Отелло во втором акте. "Здесь радость встречи с Дездемоной, пишет С. Игнатов, здесь Отелло - начальник, который должен распоряжаться, здесь гнев из-за устроенного Яго беспорядка. У Остужева все переходы очень четки, очень правдивы. Его первая мысль о Дездемоне. Потом он обращается к солдатам - другой тон, и сразу чувствуется, что это его боевые товарищи, с которыми его связывает очень многое… С блестящим мастерством проведена последняя сцена, когда Отелло с лестницы прекращает драку. Он говорит почти не повышая голоса, но зритель и персонажи чувствуют, с каким огромным напряжением сдерживает себя Отелло, чтоб его разум не "подчинился крови". Неотвратимо убедительны его слова: А если двинусь я, Иль руку подниму, падет любой Из вас от гнева. И все это напряжение и убедительность угрозы выражены в медленном сгибании клинка" **17**. Остужев словно укрощал стихию в себе, не давал звуку литься в полную силу. Такая сдержанность создавала впечатление огромной затаенной силы. Но вот, готовый вырваться наружу гнев неожиданно разряжается нежностью: "Смотрите, милая моя проснулась".  III акт - долгий, изнурительный духовный поединок Отелло и Яго. Мавр упорно сопротивляется доводам Яго, пытается оборвать разговор: "Прочь, уходи! Меня ты пытке предал!" Но сомнения разъедающей ржавчиной все глубже проникают в его душу. В четвертом акте Отелло уже весь во власти Яго. "Конец всему, чем обладал Отелло". Он оказался в новом для него мире неизвестности, подозрений, неверия. Особенно Остужев подчеркивал фразу: "Мне только надо знать…" Он настойчиво пытается понять тайну самого близкого для себя человека. Кто она - прекраснейшая из женщин или шлюха? "Скажи, кто ты?" Остужев брал в руки голову Дездемоны: "Мне в глаза глядите!" стараясь там прочесть ответ на мучающий его вопрос. Но перед ним стена, которой не пробить. И тем сильнее выплескивается ярость Отелло, сознающего, что он побежден. Если нельзя понять эту тайну, значит остается только уничтожить то, в чем заключен соблазн двойной истины. Но, даже приняв это страшное решение, Отелло тихо жалуется: "Как жаль, Яго, о, Яго, как жаль, Яго!". И Яго понимает, что и сейчас он еще может все проиграть, что даже теперь Отелло может ускользнуть из его сетей.  Перед убийством Дездемоны Отелло становится предельно сосредоточенным. Сдержанная мука движений и безумное отчаяние во взгляде. Ощущение катастрофы приходит уже после содеянного. Отелло только теперь понимает весь ужас происшедшего. Сжимая в объятьях несчастную жертву, он произносит с изумлением, переходящим в рыдание: "О, Дездемона! Ме-е-ертвая-а-а!". Так совершается трагедия правого судьи. Далее следует трагедия судьи неправого. По мере разоблачения обмана Яго, Отелло становится все собраннее, цельнее. У него еще хватает сил на расспросы, хотя глаза его страшны от горя и боли. Это уже другая сдержанность - сдержанность человека, все для себя решившего. О себе он говорит как о постороннем. Один из московских врачей, посещавших спектакль, с изумлением отметил, что Остужев абсолютно точно сыграл физиологическое наступление смерти от удара кинжалом. Человек испытывает боль только тогда, когда оружие вынимают из раны. В этот момент кровь отливает от головы. Когда об этом рассказали Александру Алексеевичу, он признался, что действительно почувствовал, как замирает сердце именно в тот миг, когда "вырвал" из груди бутафорский кинжал. Мне кажется, Д. Золотницкий напрасно сетует на то, что "И снова триумф выдающегося исполнителя чуть отодвинул в тень инициативу режиссера" **18**. Выше уже говорилось, насколько не соответствовало исполнение других актеров игре протагониста. И дело здесь не в различии масштаба талантов. Партнеры Остужева выполняли как раз режиссерские указания. Это очень точно почувствовал А. Аникст, написавший, что концепция Радлова сильно "уже, того, что делал Остужев" **19**. Рассказывая о спектакле, Аникст утверждал, что "Отелло" Малого театра выделялся из своего времени тем, что был спектаклем актера-звезды, подобно театральным действам прошлого века. Остужев не был актером-мыслителем, которого могли бы увлечь режиссерские рассуждения. Нет, он видел роль пластически, музыкально. Он понимал Шекспира как первый исполнитель шекспировских трагедий - всеми пятью чувствами. Его игра противоречила всем существовавшим тогда системам - как мхатовской, так и мейерхольдовской. Герой Остужева был абсолютно реален, но не бытово реалистичен. И в то же время он ни разу не допустил ни одной условно-театральной интонации, ни одного фальшивого жеста. Он был и конкретным героем, и "героем вообще". О том же говорил и К. Рудницкий: "С Радловым и со спектаклем Остужев был связан только формально, только тем, что в данном спектакле играл. Мог бы играть и в другом" **20**. Ругая Радлова за "Отелло", Мейерхольд ни словом не упомянул Остужева. В жаркой дискуссии о правильности тех или иных режиссерских методов не нашлось места для обсуждения проблем и загадок актерского творчества.  **Сноски:** 1 Луначарская-Розенель Н. Память сердца. Воспоминания. М., Искусство. 1962. С. 241. 2 Радлов С.Э. Мои встречи с Остужевым // Остужев - Отелло. Л.; М., ВТО. 1938. С.39. 3 Золотницкий Д. Сергей Радлов. Режиссура судьбы. СПб. 1999. С.164. 4 Айхенвальд Ю. Остужев. М., Искусство. 1977. С. 211-234. 5 Радлов С. Моя работа над Шекспиром // Наша работа над классиками. С.68. 6 Н. Семашко. Замечательный спектакль // Малый театр. М. 1935. №5. С. 2. 7 Юзовский Ю. На спектакле в Малом театре // Литературная газета. М. 1935. №69. С. 4. 8 Юзовский Ю. Человек ли Отелло? // Литературный критик. 1936. Кн. 3. С. 110-117. Кн.4. С. 157-180. 9 Радек Карл. На шекспировском фронте // Известия 1936. №141. С.3. 10 Золотницкий Д. Сергей Радлов. Режиссура судьбы. СПб. 1999. С.171. 11 Радек Карл. На шекспировском фронте // Известия 1936. №141. С.3. 12 С. Игнатов. Торжество актера // Театр и драматургия. 1936. №2. С. 63 13 Там же. С. 64. 14 С. Нельс. "Отелло" на московской сцене // Советский театр. 1936. №4-5. С. 15 Гвоздев А. Остужев - Отелло // Рабочий и театр. 1936. №11. С. 17. 16 Аникст А. "Отелло" // Сб. Спектакли и годы. М. Искусство. 1969. С. 189-197. 17 С. Игнатов. Торжество актера // Театр и драматургия. 1936. №2. С. 66. 18 Золотницкий Д. Сергей Радлов. Режиссура судьбы. СПб. 1999. С.162. 19 Аникст А. "Отелло" // Спектакли и годы. М. Искусство. 1969. С. 190. 20 Рудницкий К. Михоэлс - мысли и образы // Михоэлс. Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе. М. Искусство. 1981. С. 35. |

**Радлов - Мейерхольд**

|  |
| --- |
| После опубликования в "Правде" статей "Сумбур вместо музыки. Об опере "Леди Макбет Мценского уезда" **1** и "Балетная фальшь" **2** началось знаменитое обсуждение вопросов о формализме и натурализме в советском искусстве. Чем это обсуждение обернулось для многих театральных деятелей - известно. Оно стало началом конца ГОСТИМа. Свой доклад "Мейерхольд против мейерхольдовщины" Всеволод Эмильевич произнес 14 марта 1936 года в Ленинградском лектории. Яростно отбиваясь от возводимых на него обвинений в формализме, Мейерхольд с крайней резкостью отзывается о некоторых из своих бывших учеников, в том числе о Радлове. "Как могло случиться, что когда наша партия призвала ставить на сценах Шекспира, появились какие-то люди, которые нам сказали: довольно, мы достигли норм, вот наши нормы, дальше которых никто не перешагнет: перевод Радловой, постановка Радлова. А мы говорим: нет, это никуда не годные нормы, потому что переводы плохие. Когда мы принялись за их изучение, мы увидели, что если подправить Вейнберга, то перевод получится лучше, чем у Радловой теперь получилось" **3**. Эта реплика - прямой ответ на заявление Радлова, которое тот сделал на шекспировской конференции, проходившей в декабре 1935 года: "установить некоторые нормы поведения режиссера по отношению к той классической пьесе, которую он ставит" **4**. Я думаю, и Мейерхольд, и Акимов, и многие другие уже чувствовали, что "нормы" не предстоит "устанавливать", что они уже прочно и основательно установлены. В подобных условиях работа такого мастера как Мейерхольд невозможна. Для Радлова же это была самая благоприятная среда. К этому времени окончательно сложилось его, можно сказать, творческое кредо: "Мы должны быть убеждены в том, что в данный момент, в данную эпоху "Гамлет" интереснее Акимова, а "Отелло" ценнее Радлова" **5**. Стоит ли удивляться той запальчивости, даже грубости, с которой Мейерхольд нападал на постановку "Отелло" в Малом театре. Об Остужеве он не сказал ни слова. Его упреки касались исключительно режиссерской части. "Я, например, пошел в Малый театр, на спектакль "Отелло". Все рассказывали, что это замечательный спектакль, кричали: вот это настоящий спектакль, - вроде того, что наступила новая эра, все найдено. Шекспир есть, и все прочее есть, и Отелло есть, и все великолепно. Это те самые нормы, про которые я говорил. Я пришел и увидел, что, во-первых, ничего нет от Шекспира. Я помню, что-то "вякал" Радлов в интервью, что он ставит не драму ревности, а драму любви, но не драма ревности, не драма любви интересовала Шекспира. Шекспира интересовала интрига, которую плетут люди и под колесом машины которой гибнут и Дездемона, и Отелло, и еще кто-нибудь может погибнуть. Если это так, а это так, то, прежде всего главное действующее лицо в пьесе Яго, а не Отелло, несмотря на то, что названа пьеса "Отелло"" **6**. Можно себе представить, какие отклики услышал бы Мейерхольд, если бы действительно осуществил подобную постановку "Отелло" об интриге, (или доносе?), с Яго - главным героем. Похоже, В.Э. не мог, или не хотел трезво оценивать ситуацию. С точки зрения холодной, рассудочной логики его доклад переполнен несогласованностями. Аргументы мастера о том, что не он виноват в распространении "мейерхольдовщины", а его нерадивые ученики, звучат весьма слабо и неубедительно. "Мне представляется, продолжал В.Э., что режиссеры, вроде Радлова, берут Брокгауза и Эфрона и выбирают лесенки, площадки, девицы к окнам подходят, цветы какие-то странные растут у окон, и получается величайшее безвкусие… В "Отелло" они должны нас хотя бы на минутку посадить в Венецию, а ведь там было все, кроме Венеции. Это же нельзя. Недаром Шекспир взял эту вещь именно в условиях Венеции, недаром площадь святого Марка мыслил, недаром дожа там показывал. Недаром заставляет Кассио прибыть на совещание в гондоле. Это и есть прелесть, это и дает очарование мавру. Этот мавр на фоне гондол, на фоне каналов, на фоне архитектуры Венеции. Это основное… Вы скажете: "В чем тут мейерхольдовщина?" Вот в чем. Я имел неосторожность сам эти лестницы на сцене строить, а зачем эти лестницы, куда они пойдут - непонятно. Например, есть сцена, в спальне, где будет Отелло душить Дездемону. Для чего он <Радлов> поместил ее на каком-то сквозняке? Вообще, спальни никогда не бывают в холлах, в холле человек заснуть разве может? Для того чтобы не было сквозняка, он спустил занавеску. Если я посмотрю свои работы, обязательно где-нибудь занавеска висит. Затем лестница. Дездемона должна лечь в постель, но прежде чем лечь в постель, она по ступенькам ползет к окну, она попоет там, а потом спустится, потом ляжет. Это все такая дешевка сентиментально-слащавая, которую вы обязательно найдете у Мейерхольда. Так за что меня срамить?" **7**. Д. Золотницкий верно и логично замечает, что "Разоблачение "мейерхольдовщины" у Мейерхольда свелось тут к выговору ученикам за подражательность, за пользование без смысла и вкуса находками учителя… Однако "мейерхольдовщины" в обеих версиях "Отелло" не было. Тут позиция Мейерхольда-полемиста оказалась уязвима" **8**. Радлов не преминул воспользоваться уязвимостью позиции учителя. "После статей "Правды", - писал режиссер, - 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"" **9**. Да, Мейерхольд был нелогичен. Он не логик, он, перефразируя "Короля Лира", "режиссер с головы до ног". Его мысль работает на привычном для него материале ярких театральных образов. В короткой фразе "Этот мавр на фоне гондол, на фоне каналов, на фоне архитектуры Венеции" перед глазами встает яркий образ театрального действа, пусть даже никогда не осуществленного. Как раз против такого режиссерского мировоззрения выступал Радлов. "Сознаюсь, что мне ненавистен режиссер, который каждую секунду выглядывает из-за кулис, показывая: "Это мое, это моя мизансцена, это моя площадка, это я передаю, я - автор"" **10**. Мейерхольд, прекрасно понимая, что это камень в его огород, отвечал: "Я хочу сказать, в каком смысле нас дезориентировал Радлов. Он говорил о режиссере, который должен в спектакле отсутствовать. Что же это за тип - режиссер, ловко прячущийся в кулисах? Нет ли в этаком режиссере вредного молчалинства: "явиться" на репетицию, "помолчать", "подставить стул, поднять платок"" **11**.  Горькая шутка Мейерхольда оборачивалась реальной действительностью. Радлов, разумеется, не был представителем такого "молчалинского" типа режиссера. Но через год-два даже корректный Сергей Эрнестович перестал отвечать жестким требованиям театральной критики. После закрытия ГОСТИМа Радлова объявят таким же приверженцем Мейерхольда, как Акимова, Кроля, Винера, Люце и других ленинградских режиссеров. В 1937-38 годах в журнале "Театр" были опубликованы две статьи И. Березарка: "Ленинградские режиссеры" и "Мейерхольдовское "наследие" в ленинградских театрах" (копии статей даны в Приложении). Березарк по существу объявил банкротом всю театральную деятельность города на Неве, начиная с революции (не говоря уже о том, что было до нее). "Ленинградские режиссеры, художники мнили себя блестящими, передовыми. Они не останавливались ни перед какими художественными экспериментами. И вот, оказалось, что ленинградские театры, где проводились эти эксперименты, безнадежно отстают, что они находятся в полосе кризиса, что здесь нет режиссерского руководства, нет ансамбля, нет систематического воспитания актерских кадров" **12**. Одной из причин такого "плачевного" состояния театральной жизни Ленинграда, как не трудно догадаться было то, что "если в Москве режиссерская культура, в основном, развивалась как реалистическая культура Художественного театра, то в Петербурге господствовали условные, внешне-игровые мейерхольдовские традиции" **13**. Досталось всем, буквально по списку. Не обошел своим вниманием критик Н. Акимова и С. Радлова. "Об Акимове как о режиссере обычно не принято говорить. Полагают, что талантливый художник занимается режиссурой чуть ли не ради забавы. Действительно, в первых шагах Акимова-режиссера проявились многие дурные традиции условно-эстетического театра. Всем памятен вахтанговский "Гамлет". Для этой постановки было характерно не только неуважение к Шекспиру, но и стремление подчинить все в спектакле живописности и декоративности" **14**. Чем же мог не угодить Радлов? "Режиссерский путь Радлова был чрезвычайно извилист. Часто он "сжигает" все то, чему еще недавно "поклонялся", и "поклоняется тому, что сжигал"… Переход Радлова к реализму был неожиданным и, думается, не очень органичным. Реалистические традиции были восприняты режиссером в крайних и, пожалуй, упрощенных формах… Радлов всячески ориентирует своих учеников на максимальную простоту, видимо, считая, что простейшие жесты, движения и мизансцены являются лучшей гарантией подлинно реалистической игры и убедительности спектакля" 15. Вывод делался жесткий: "Несмотря на отдельные успехи Радлова, на протяжении всего его творческого пути над ним тяготело старое "петербургское" наследие, влияние условно-эстетических дореволюционных театральных систем: Мейерхольда-Дапертутто, "шалостей" Евреинова, стилизации Дризена, наконец, самодовлеющей игры в своей Народной комедии. Он стремился избавиться от этих влияний слишком упрощенно и прямолинейно, и не мудрено, что они оказались живучими, то и дело проявляясь и в нарочитой простоте мизансцен и в искусственном "академизме". (Курсив мой А.Б.) Метод Радлова в отношении классики, по существу, представляет собой изнанку формализма… У Радлова до сих пор, как и у Акимова, еще слишком сильны традиции старой "петербургской эстетики", от которых он, несмотря на большое желание, покамест, не может избавиться"**16**.  Создавая в начале 30-х годов новую академическую традицию советского толкования классики, С.Э. Радлов вряд ли мог предполагать, что к концу десятилетия его режиссерский академизм будут ставить в кавычки.  **Сноски:** 1 Правда. 1936. 28 января. 2 Правда. 1936. 6 февраля. 3 Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. В 2-х ч. Ч. 2. М. Искусство. 1968. С. 332. 4 Радлов С. Как ставить Шекспира. // Литературная газета. М. 1935. №67. 4 дек. С. 4. 5 Там же. 6 Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. В 2-х ч. Ч. 2. М. Искусство. 1968. С. 341. 7 Там же. С. 341-342 8 Золотницкий Д. Сергей Радлов. Режиссура судьбы. СПб. 1999. С.175. 9 Радлов С.Э. Не путать понятий // Театр и драматургия. 1936. №4. С. 198. 10 Там же. 11 Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. В 2-х ч. Ч. 2. М. Искусство. 1968. С. 349. 12 Березарк И. Мейерхольдовское "наследие" в ленинградских театрах // Театр. 1938. №3. С.116. 13 Березарк И. Ленинградские режиссеры // Театр. 1937. №7. С. 78. 14 Там же. С. 82. 15 Там же. С. 83. 16 Там же. С. 86. |
|  |

А. Березкин ] - Заключение

|  |
| --- |
| Тридцатые годы многим отличались от предыдущего десятилетия. Это коснулось и сферы искусства. Пестрая палитра разнообразных стилей и направлений сменилась доктриной единообразия мышления и воплощения - сценического, литературного, живописного и т. д. Каждому деятелю, имеющему отношение к искусству, приходилось сталкиваться с определенными правилами игры, предписанными для публичного творчества и обязательными для всех. И Николай Акимов, и Сергей Радлов соблюдали данные правила, иначе и быть не могло. Разница заключается в отношении режиссеров к законам и требованиям времени, что в первую очередь сказалось на оценке деятельности Акимова и Радлова их современниками. Будучи азартным и при этом мастерским игроком, Акимов, ставя "Гамлета", не нарушил ни одного из запретов цензуры. Он придерживался правил с такой издевательской дотошностью, что это, в конечном итоге, дискредитировало сами законы игры. Опытные критики почувствовали акимовскую усмешку и приложили все усилия, чтобы скрыть опасную режиссерскую иронию, истолковывая ее как неопытность. Радлов, напротив, свято верил в объективную истинность нового понимания задач искусства. Именно поэтому он стал одним из "законодателей мод" в области советской шекспирианы. Об этом очень точно написала С. Бушуева. "Принцип классового подхода, приписываемый М. Горьким Шекспиру, <…> а на самом деле выдвинутый им самим в поддержку сталинского тезиса об усилении классовой борьбы, безотказно служил цели "отчуждения" Шекспира… На сцене такой Шекспир неизменно принимал вид некоей внехудожественной абстракции. Наверное, это и было то, к чему призывал М. Горький: "Наше искусство должно стать выше действительности и возвысить человека над ней, не отрывая его от нее… Этот (шекспировский - А.Б.) романтизм недопустимо смешивать с романтизмом Гюго, Шиллера… Надо учиться у Шекспира"\* 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" **1**. Театроведческие споры об Акимове и в частности о его "Гамлете" касаются в основном проблем, связанным с художественной структурой спектакля, нюансами трактовки, вопросами культурно-социологического порядка и т.п. Споры о Радлове затрагивают темы, которые характерны, скорее, для шекспироведения. "Нестратфордианцы" есть и у Радлова. И это вполне объяснимо. В творческой биографии режиссера попадаются страницы, написанные не его почерком. Нелепо, конечно, обвинять человека в отсутствии большого таланта. В то же время, безосновательно объяснять отказ некоторых исследователей признавать за Радловым основную инициативу в ряде спектаклей причинами, связанными с несчастьями не творческого, а личного, биографического плана. "Для нас несомненно, - пишет Д.И. Золотницкий, - что в годы войны он (Радлов - А.Б.) оказался одной из беспомощных жертв своего жестокого времени. А кое-кому из писавших об этом большом режиссере не удавалось скрыть неприязнь при оценке его деятельности в целом. Его работу в театре предвоенных лет одно время принято было безнаказанно чернить. Авторами находок радловской шекспирианы становились исключительно Михоэлс (В "Короле Лире"), Остужев (в "Отелло") - словно мало было того, что? они внесли в эти спектакли на самом деле. Получалось, будто великие актеры одерживали блестящие победы в борьбе с Радловым и вопреки ему, как бы предчувствуя загодя его политическую неблагонадежность. Тогда это было одним из общих мест театроведения советской поры" **2**. Д.И. Золотницкий, как мне кажется, смешивает здесь вещи несовместимые. Дело ведь не в том, был ли С.Э. Радлов предателем или нет, (и исследователь прекрасно доказывает, что не был). Был ли он большим режиссером - другой вопрос, - у каждого на этот счет может быть свое мнение, и политическая неблагонадежность тут совершенно не причем, тем более что Радлова полностью реабилитировали и восстановили в правах еще в 1954 году. Личная трагедия в судьбе Сергея Эрнестовича никак не связана с его довоенной деятельностью, имевшей большой успех, признанной образцом как раз политической благонадежности. Жертвой Радлов оказался случайно, а не вследствие своих творческих устремлений. А из высказывания Д.И. Золотницкого можно сделать вывод, что Радлов был одним из "мучеников за идею", незаслуженно дискредитированным последующими поколениями исследователей. В жизни многих людей того времени личное и творческое тесным образом переплеталось; творчество Радлова и трагедия Радлова друг с другом никак не связаны. Каждый из двух режиссеров, о которых здесь шла речь, сказал свое слово, вошедшее в историю русского шекспировского театра. Слово, сказанное Н.П. Акимовым, до сих пор звучит внятно, хотя современники единогласно утверждали обратное. Вахтанговский "Гамлет" продержался в репертуаре меньше года, да и показывали его нечасто. Тем не менее, об этом спектакле сегодня сможет рассказать любой театровед. Мимолетное явление, всеми осужденное при своем появлении, стало одной из ярчайших страниц в летописи шекспировских постановок на русской сцене. А весомое, основательное слово С.Э. Радлова со временем стерлось, стало звучать глуше. Спектакли ленинградской студии Радлова игрались не один сезон, менялись поколения исполнителей, количество показов исчислялось сотнями, а разобрать сегодня, о чем шла речь так же трудно, как услышать текст песни, записанной на исцарапанную патефонную пластинку. Впрочем, услышать Шекспира по Радлову не слишком сложно - режиссер много раз высказывал свою концепцию. Труднее увидеть театр - не Михоэлса, не Остужева, а именно Радлова, театр, о котором столько говорилось в годы его существования, театр, отобразивший лицо эпохи. Какой он? Что он конкретно, театрально из себя представляет? Я не уверен, что мне удалось полностью ответить на этот вопрос с данной точки зрения. Хотя, для неумелого оправдания можно, конечно, вспомнить поговорку о черной кошке в темной комнате.  Часто в жизни встречаются сюжеты, которые даже таким величайшим драматургам как Шекспир не пришли бы в голову. Именам Акимова и Радлова - вечной антитезы критических статей тридцатых годов - предстояло в последний раз пересечься во время войны. Та часть труппы С.Э. Радлова, которая во главе с Владимиром Чобуром успела эвакуироваться из Пятигорска накануне вступления туда гитлеровских войск, прибыв в Таджикистан, влилась в состав ленинградского Театра комедии, руководимого Николаем Акимовым. Многие "тире" война превращала в "соединительные союзы".  **Сноски:** 1 Бушуева С. Шекспир у Радлова. Сб. В спорах о театре. СПб, РИИИ, 1992. С. 25-26. 2 Золотницкий Д. Сергей Радлов. Режиссура судьбы. СПб. 1999. С.270-271. |

**Список источников и литературы**

|  |
| --- |
| **1. Источники**  **1.1. Опубликованные** Акимов Н. Шекспир, прочитанный заново. О "Гамлете" в театре им. Вахтангова // Вечерняя Москва. М. 1932. 11 мая. С 3. Акимов Н. Как театр им. Вахтангова ставит "Гамлета" // Известия. М. 1932. 26 марта. С. 4. Акимов Н. О постановке "Гамлета" в театре им. Вахтангова. // Театральное наследие. Л. Искусство, Ленингр. отд. 1978. Т. 2, С. 119-155. Акимов Н. "Гамлет". К постановке в театре им. Вахтангова // Советский театр. М. 1932. №3. С. 14-17. Акимов Н. Жизнь на сцене // Театр. М. 1939, №4. С. 53-60. Аксенов И. Трагедия о Гамлете принце датском, и как она была играна актерами театра им. Вахтангова // Советский театр. 1932. №9. С. 19-22. Аксенов И. "Гамлет" и другие опыты в содействие отечественной шекспирологии. М. Федерация. 1930.  "Балетная фальшь" // Правда. 1936. 6 февраля. С. 2. Бассехес А. Румяна истории. Оформление "Гамлета" // За сорок лет… М. Советский художник. 1976. С. 13-14. Березарк И. Авантюрист и гуманист. "Гамлет" в театре им. Вахтангова // Рабис. 1932. №16. С. 16-17. Березарк И. Ленинградские режиссеры // Театр. М. 1937. №7. С. 78-87. Березарк И. Мейерхольдовское "наследие" в ленинградских театрах // Театр. М. 1938. №3. С.109-116. Бескин Эм. Гамлет, списанный со счета. Литературная газета. 17 июня 1932. С. 4. Блюм В. О шуто-трагедии гамлетизированных поросят // Советское искусство. М. 1932. 3 июня. С.3. Гвоздев А. К высотам трагического спектакля. "Отелло" в Театре-студии п/р С.Э. Радлова // Рабочий и театр. 1935. №9. С.10-11. Гвоздев А. Остужев - Отелло // Рабочий и театр. 1936. №11. С. 16-17. Голубев В. "Король Лир" в ГОСЕТ // Труд. М. 1935. 15 февраля. С. 3.  Горюнов А. Между Шекспиром и Акимовым // Рабис. 1932. №20. С. 8-9. Гроссман-Рощин. Страшная месть. Гамлет в театре Вахтангова. Сов. Театр, №6 1932.  С. 7-11.  Дельман. Шекспир на советской сцене // Литературная газета. М. 1935. 24 октября. С. 6. Динамов С. О Шекспире, Госете, Михоэлсе // Советский театр. 1935. №2-3. С. 7. Добин Е. Шекспир в Госете // Рабочий и театр. 1935. №11. С. 13-15. Дон. Дискуссия о "Гамлете" в Комакадемии // Советское искусство. 1932. №26. С 2. Е.П. "Отелло" в Малом театре // Литературная газета. М. 1935. 9 декабря. С. 4. Жежеленко Л. В союзе с Шекспиром // Рабочий и театр. 1934. №14. С. 11. Загорский М. "Что мне Гекуба?" Эпоха "Гамлета" и театр им. Вахтангова // Советское искусство. М. 1932. 9 июня. С. 4.  Игнатов С. Торжество актера // Театр и драматургия. 1936. №2. С. 63-69. К-ов Ал. Советское искусство, 13 мая 1931. С. 3. Король и шут. Доклад нар. Артиста С. Михоэлса о "Короле Лире" // Литературный Ленинград. 1935. 18 мая. "Король Лир". - Программа спектакля ГОСЕТ. М. 1935. Костарев Н. Шекспир у молодых // Ленинградская правда. 1934. №108. 9 мая. С. 3. Крути И. Советский шекспировский театр // Советское искусство. М. 1939. №40. С. 2. Куза В. По поводу одной рецензии // Советский театр. 1932. №9. С. 22-23. Кут А. Вечерняя Москва, 12 мая 1931. С. 4. Левидов М. Мысль и страсть ("Король Лир" в Госете) // Литературный критик. 1935. Кн. 4. С.117. Литовский О. "Гамлет" или "Борьба за престол" // Советское искусство. М. 27 мая. С. 2. Литовский О. "Король Лир" // Советское искусство. М. 1935. №57. С. 2. Луначарская-Розенель Н. Память сердца. Воспоминания. М., Искусство. 1962. С. 241. Марков П. Гамлет в постановке Н. Акимова // Советский театр, № 7-8 1932. С. 15-18. Масс В., Эрдман Н. Трагедия о Гамлете, принце датском. Арбатская шутка в пяти действиях. Сочинение В. Шекспира и Э. Роттердамского // Вопросы литературы. 1989. №5. С. 251-252. Мейерхольд Вс. Путь актера. Игорь Ильинский и проблема амплуа. // Статьи, письма, речи, беседы. М. Искусство 1968. С. 256-260. Мейерхольд Вс. Мейерхольд против мейерхольдовщины // Статьи, письма, речи, беседы. В 2-х ч. Ч. 2. М. Искусство. 1968. С. 330-347. Мирский Д. "Отелло" Театр-студия п/р С. Радлова // Литературная газета. 1935. №42. С.5. Михоэлс С. Разоблаченный Лир. Мысли об образе шекспировского героя // Советское искусство. 1934. №6. С.3. Михоэлс С. Моя работа над "Королем Лиром" Шекспира // Статьи, беседы, речи. М. Искусство. 1965. С.108. Московские впечатления. Беседа с Л. Фейхтвангером // Сов. искусство. 1937. №6. С. 1. Нельс С. "Отелло" на московской сцене // Советский театр. 1936. №4-5. С. Нусинов И. Проблема Шекспира на театре. "Король Лир" в Госете // Театр и драматургия. М. 1935. №6. С 35-38. Орочко А. Прообраз королевы // Рабис. 1932. №20. С. 12-13. Остужев - Отелло. Сб. ред. В. Финкельштейн. Л-М. ВТО. 1938. Отклики // Советское искусство. 1934. №24. С.1. Подольский С. К вопросу о трактовке "Гамлета" в театре им. Вахтангова // Советский театр, № 7-8 1932. С. 7-14. Пиотровский А. Гамлет без философии. Красная газета, веч. вып. 31 мая 1933. С. 4. Пиотровский А. "Ромео и Джульетта" в театре-студии п/р С. Радлова // Рабочий и театр. 1934. №14. С. 10. Пиотровский А. Настоящий Шекспир // Красная газета. Веч. вып. 1935. №91. С.2. Радек К. На шекспировском фронте // Известия 1936. №141. С.3. Радлов С. Шекспир и советская режиссура // Советское искусство. М. 1933. 8 октября. С.2. Радлов С. "Ромео и Джульетта" // Советское искусство. М. 1934. 23 апреля. С.3. Радлов С. В боях за "Лира". Советское искусство. 1935. 5 января. С.2. Радлов С. За виртуозный спектакль // Малый театр. М. 1935. №1. С. 2. Радлов С. Прямой ответ на проклятые вопросы // Малый театр. М. 1935. №4. С.2. Радлов С. В боях за трагедию // Малый театр. М. 1935. №5. С. 1. Радлов С. Как ставить Шекспира? Литературная газета. М. 1935, 10 февраля. С. 4. Радлов С. Юность театра // Театр и драматургия. 1935. №6. С.23. Радлов С. Моя встреча с Госетом // Рабочий и театр. 1935. №8. С. 23. Радлов С. Шекспир и проблемы режиссуры. Театр и драматургия. 1936, №2. С. 57-62. Радлов С. Не путать понятий // Театр и драматургия. 1936. №4. С.198. Радлов С. Как я ставлю Шекспира.// Сб. Наша работа над классиками. Л., Гослитиздат, 1936. С. 11-71; Радлов С. Мои встречи с Остужевым // Остужев - Отелло. Л.; М., ВТО. 1938. С.39. Радлов С. Как нам играть Шекспира? // Литер. газета. М. 1939. 20 апреля. №22. С. 4. Радлов С. Шекспир на советской сцене.// Сб. Шекспир 1564-1939. М-Л. Искусство, 1939. С. 131-143 Радлов С. Работа над Шекспиром // Театр. М. 1939, №4. С. 61-69. Семашко Н. Замечательный спектакль. Газета "Малый театр". 1935. №5. С. 2. Симонов Р. Я заставил работать фантазию // Рабис. 1932. №20. С.10-11. Симонов Р. С Вахтанговым. М. Искусство. 1959. Симонов Р. Рубен Симонов. Творческое наследие. Статьи и воспоминания о Р. Симонове. М. ВТО. 1981. Смирнов А. Живой Шекспир // Советское искусство. 1935. №23.17 мая. С.3. Смирнов А. "Отелло" // Известия. 1935. №112. С.4. Снайпер. Трагедия о "Гамлете". Красная газета, 10 июня 1933, вечерний выпуск. С.3. "Сумбур вместо музыки. Об опере "Леди Макбет Мценского уезда" // Правда. 1936. 28 января. Тверской К. Принципиальный спектакль. Заметки режиссера // Литературный Ленинград. 1934. №21. С. 2. Цимбал С. "Отелло". Премьера Театра-студии под руководством С.Э. Радлова // Литературный Ленинград. 1935. №19. 26 апреля. С.4. Шихматов Л. От студии к театру. М. ВТО. 1970. С. 180-181. Борис Васильевич Щукин. Статьи, воспоминания, материалы. М. Искусство. 1965. Юзовский Ю. Перечеркнутый Гамлет. Литературная газета, 5 июня 1932. С. 3. Юзовский Ю. О "Даме с камелиями и красоте жизни // Литературный критик. 1934. Кн. 6. С. 153. Юзовский Ю. Король Лир в ГОСЕТ // Литературная газета 1935. №9. С.4. Юзовский Ю. На спектакле в Малом театре // Литературная газета. 1935. №69. С. 4. Юзовский Ю. Человек ли Отелло? // Литературный критик. 1936. Кн. 3. С. 110-117. Кн.4. С. 157-180. Юнгер Е. Все это было… Шлейф "Гамлета" // Современная драматургия. М. 1989. № 1. С. 67-70. Э.Н. Так ли ставить Шекспира? На диспуте во Всероскомдраме // Вечерняя Москва. М. 1932. 5 июня. С. 4.  **2. Литература** Аникст А.. Главная книга. Журнал "Театр", 1968, №1. С.65. Аникст А. "Отелло" // Сб. Спектакли и годы. М. Искусство. 1969. С. 189-197. Айхенвальд Ю. Остужев. М., Искусство. 1977. С. 211-234. Бачелис Т. Шекспир и Крэг. М. Наука. 1983. С. 332. Бушуева С. Шекспир у Радлова. Сб. В спорах о театре. СПб, РИИИ, 1992. С. 25-26. Жежеленко М. Комедийная режиссура Акимова // Сб. Из опыта русской советской режиссуры 1930-х годов. Л. ЛГИТМИК. 1989. С. 97-98. Заболотняя М. Тот, который страдал дальнозоркостью // Театральная жизнь. М. 2000. №1. С. 20-23. Зингерман Б. Михоэлс - Лир // Михоэлс. Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе. М. Искусство. 1981. С. 372. Зинкевич Е. Музыка к первому "Гамлету" // Советская музыка. М. 1971. № 5. С. 94-100. Золотницкий Д. Сергей Радлов. Режиссура судьбы. СПб. 1999. С.127-129. Корниенко Н. Детективная история без финала // Театральная жизнь. 1993. №10. С. 15. Марков П. Актер Михоэлс // Михоэлс. Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе. М. Искусство. 1981. С. 363. Марков П. О театре. В 2-х т. Т. 2.М. 1974. Миронова В. "Гамлет" по-акимовски. Сб. В спорах о театре. СПб, РИИИ, 1992. С. 18. Рудницкий К. Михоэлс - мысли и образы // Михоэлс. Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе. М. Искусство. 1981. С. 32. Чушкин Н. Гамлет-Качалов. М. 1966. С. 231.  **3. Справочная литература** В. Шекспир в творчестве советских художников. М. Советский художник. 1975 Сыркина Ф. Русское театрально-декорационное искусство. М. Искусство. 1978. Театр им. Вахтангова. М. 1996. Эткинд М. Николай Акимов. Сценография, графика. М. Советский художник. 1980.  **4. Публикации на иностранных языках** Mordecai Gorelik. The horses of Hamlet // Theatre Arts Monthly. November 1932. Ivy Low. Mr. Shakespeare's "Hamlet", "Soviet Style" // The New York Times, 26/VI 1932. Marie Seton. How Soviet Russia sees "Hamlet" // The Old Vic and Sadler's Wells Magazine. №10, Vol. 2., March 1933, London. |