**Проблемы теории и практики русской советской режиссуры: 1925 – 1932**: Сб. ст. / Ред. кол. Н. В. Зайцев, Д. И. Золотницкий, Л. П. Климова (ред.-сост.), М. Н. Любомудров. Л., 1978. 142 с.

От редколлегии 3 [Читать](#_Toc463803595)

*Д. Золотницкий*. Многообразие и синтез 5 [Читать](#_Toc463803596)

*Л. Климова*. К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко 24 [Читать](#_Toc463803597)

*Д. Золотницкий*. В. Э. Мейерхольд 61 [Читать](#_Toc463803598)

*М. Любомудров*. А. Я. Таиров 77 [Читать](#_Toc463803599)

*М. Друзина*. А. Д. Попов и вахтанговцы 98 [Читать](#_Toc463803600)

*В. Иванова*. Н. В. Петров в Акдраме 114 [Читать](#_Toc463803601)

**Указатель пьес** 133 [Читать](#_Toc463803602)

**Указатель имен** 136 [Читать](#_Toc463803603)

**Summary** 140 [Читать](#_Toc463803604)

**Краткие сведения об авторах** 141 [Читать](#_Toc463803605)

# **{****3}** От редколлегии

Предлагаемый сборник продолжает исследование темы, над которой в течение ряда лет работает сектор театра ЛГИТМиК, — создание трехтомных «Очерков по истории русской советской режиссуры». За последние годы сотрудниками сектора выпущено ряд книг, посвященных развитию отечественного режиссерского театра. В 1966 г. вышел сборник «Режиссура в пути», в 1972 г. — первый выпуск «Портретов режиссеров», в 1976 г. — коллективная монография «У истоков режиссуры» и книга Д. И. Золотницкого «Зори театрального Октября», в 1977 г. — работа В. М. Мироновой — «Трам» и второй выпуск «Портретов режиссеров», в 1978 г. — исследование Д. И. Золотницкого «Будни и праздники театрального Октября» и сборник «Проблемы теории и практики русской советской режиссуры (1917 – 1925 гг.)». Проблемам режиссуры посвящены и 4 – 6 выпуски сборников «Театр и драматургия» (1974 – 1976 гг.).

В данном труде анализируются процессы, происходившие в русской советской режиссуре во второй половине 1920‑х гг., после резолюции ЦК РКП (б) «О политике партии в области художественной литературы» (1925 г.), сыгравшей важную роль и в развитии сценического искусства.

Не претендуя на исчерпывающее исследование всех явлений режиссерского театра взятого периода, авторы сборника ставили перед собою цель рассмотреть некоторые важные тенденции в развитии режиссуры того времени.

Сборник открывает статья Д. И. Золотницкого «Многообразие и синтез», в которой дается не только краткая общая характеристика периода, доказывается органичность его исторических рамок, но поднимается и самостоятельная проблема: как относились мастера режиссуры к бытовавшим в те годы спорам о дальнейших дорогах своего искусства. Пойдет ли оно по пути синтезирования накопленного? Что подразумевать под самим понятием «синтез»? Как различные режиссеры принимали рапповские идеи или противостояли попыткам внедрить их в советское искусство?

Центральную часть сборника составляют очерки о конкретных исканиях и достижениях крупнейших наших режиссеров во второй половине 1920‑х гг.

Л. П. Климова, прослеживая тему, рассматривавшуюся ею в статьях: «Реформа МХТ» («У истоков режиссуры») и «К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко» («Проблемы теории и практики русской советской режиссуры (1917 – 1925)»), анализирует то принципиально новое, что было привнесено советской действительностью в режиссуру основателей Художественного театра. {4} Д. И. Золотницкий, исследовавший в своих выше названных книгах творчество В. Э. Мейерхольда, автор статьи о Мейерхольде в сборнике «Проблемы теории и практики русской советской режиссуры (1917 – 1925)», прослеживает дальнейшее движение художественных идей этого мастера. Наконец, М. Н. Любомудров, посвятивший свои статьи А. Я. Таирову («Молодость А. Я. Таирова» в книге «У истоков режиссуры» и «Творчество А. Я. Таирова» в сборнике «Проблемы теории и практики русской советской режиссуры (1917 – 1925)»), анализирует его концепции и практику, в период, предшествующий созданию «Оптимистической трагедии».

Авторов данной книги привлекает и еще один, весьма существенный мотив в режиссерском искусстве тех лет: встречи самобытных режиссерских индивидуальностей с актерскими коллективами, воспитанными на несколько иных принципах. М. В. Друзина поднимает этот вопрос в очерке «А. Д. Попов и вахтанговцы», В. В. Иванова в статье «Н. В. Петров в Акдраме». Последняя работа по сути целиком посвящена сложности и драматизму столкновения рапповских идей, носителем которых был Н. В. Петров, с прочной для русской сцены традицией «ансамбля мастеров».

Редколлегия считает, что вопросы, поднятые в этом сборнике, должны помочь при создании исторически полной картины развития русского советского режиссерского театра.

# **{****5}** Д. Золотницкий Многообразие и синтез

Годы 1925 – 1927 внесли сдвиг в идеологическую и культурную жизнь страны. 18 июня 1925 г. ЦК РКП (б) принял резолюцию «О политике партии в области художественной литературы», а весной 1927 г. совещание, созванное при Агитпропе ЦК, определило задачи театра в свете этой резолюции. Обозначился рубеж в развитии режиссуры.

Позади остался краткий, но содержательный этап пути. Если все вообще 1920‑е гг. повелось называть «золотым веком» советской режиссуры, то один из высоких пиков десятилетия был уже достигнут. Чего стоили находки хотя бы 1922 г., когда К. С. Станиславский выпустил «Ревизора», Е. Б. Вахтангов — «Принцессу Турандот», В. Э. Мейерхольд — «Великодушного рогоносца», А. Я. Таиров — «Федру» и «Жирофле-Жирофля».

Успехи первого послевоенного отрезка (1921 – 1925) были одержаны на территории переосмысленной классики, изредка — в переводном и опять-таки сильно переосмысленном репертуаре («Великодушный рогоносец» и «Земля дыбом» Мейерхольда). Из режиссерских событий, связанных с постановкой пьес советских авторов, наиболее значительным было тогда «Озеро Люль» А. М. Файко, которое Мейерхольд показал в Театре Революции. Но и эта вещь, написанная и поставленная в тонах экспрессионизма, изображала не советскую жизнь, а условный «разлагающийся Запад», положив начало полосе подражательного «люлизма» в режиссуре того же Театра Революции 1920‑х гг.

Новое время — новые песни. Одной из определительных черт наставшего периода явилась постановка первых крупных спектаклей о революционном прошлом и настоящем страны. Уже к десятилетию Октября, то есть на самом старте этого нового периода, советская режиссура создала крупные ценности в плане историко-революционного и современного спектакля. Вслед за «Пугачевщиной» В. И. Немировича-Данченко на сцене МХАТ И. Я. Судаков поставил под руководством К. С. Станиславского «Дни Турбиных» и «Бронепоезд 14‑69», А. Д. Попов у вахтанговцев — «Виринею» и «Разлом», В. Э. Мейерхольд в своем театре — «Мандат». Словом, основные творческие «гнезда» советской режиссуры, ведущие постановочные школы — мхатовская, вахтанговская, мейерхольдовская — в лице основоположников и преемников шли навстречу новому содержанию жизни, и только крупнейшая победа А. Я. Таирова — «Оптимистическая трагедия» — чуть вышла за рамки условленного срока.

{6} Режиссура разделила заслуги драматургов и актеров в таких спектаклях, как «Шторм» Театра имени МГСПС (Е. О. Любимов-Ланской) и «Любовь Яровая» Малого театра (Л. М. Прозоровский и И. С. Платон), подчас отводя себе роль активного соавторства. Самостоятельными путями шли к позитивным результатам в постижении современных характеров и Н. В. Петров, ставивший «Конец Криворыльска» и «Бронепоезд 14‑69» в Ленинградской Акдраме, и К. К. Тверской — постановщик «Разлома» в Ленинградском Большом драматическом театре.

Завершился этот период весной 1932 г. Постановление ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций», принятое 23 апреля, близко затронуло структуру и содержание творческой жизни театра. К тому времени театр мог предъявить немало внушительных удач — драматургических, режиссерских, актерских, — позволявших говорить о накоплениях советской классики. В пределы семилетия 1925 – 1932 гг. и укладывается процесс. Можно назвать некоторые его особенности, характерные для режиссуры именно данного периода.

Основные, уже традиционные «гнезда» и школы советской режиссуры продолжали развиваться, обогащая собственную самобытность в сфере стилевых, жанровых и т. п. категорий творчества и в то же время сообща уточняя родовые черты ведущего творческого метода советского театра в целом.

Обозначились признаки зрелости недавних начинаний. Происходил плодотворный кризис первоначальных мхатовских форм студийной режиссуры. Бывшие Первая и Третья студии МХАТ, отделившись от метрополии, провозгласили себя самостоятельными театрами с собственной программой — МХАТ‑2 и Театром имени Евг. Вахтангова. Бывшая Вторая студия еще раньше растворилась в составе МХАТ. Четвертая студия, дольше других сохраняя формы студийной выучки и режиссуры, дальше всех отстояла от принципов МХАТ. Претерпев ряд сложных превращений, она к концу периода существовала как Театр Красной Пресни, а руководил ею недавний мейерхольдовский актер, в будущем крупный советский режиссер Н. П. Охлопков. Процесс самоопределения, протекая различно, всюду был по-своему обусловлен временем.

Наряду с отпочкованием бывших мхатовских студий набегала новая волна студийности. Она выдвинула на командные режиссерские посты питомцев тех самых мхатовских студий, о которых только что говорилось. Открылись Студия под руководством Ю. А. Завадского, Студия под руководством Р. Н. Симонова. В Ленинграде, в мастерских Техникума сценических искусств родились передвижные театры студийного типа: Театр актерского мастерства (ТАМ) под руководством Л. С. Вивьена и Молодой театр под руководством В. Н. Соловьева, из которого затем выделился Театр-студия под руководством С. Э. Радлова.

Рост новых студий свидетельствовал о зрелости режиссуры второго призыва, как правило, делавшей лишь ранние пробы в предшествовавший период.

{7} Режиссеры разных художественных ориентации и возрастов переходили теперь на прочные советские рельсы. Переход продолжался и закреплялся. Говоря языком тех лет, из «попутчиков» революции они превращались в ее союзников, больше того — в заинтересованных и убежденных деятелей советской культуры.

Аналогичные сдвиги совершались среди драматургов, в гуще актерской корпорации. Благодаря этому и появились первые постановки советской классики. Советская классика рождалась, когда режиссер ставил и театр играл революцию, революционную современность.

Общность задач не требовала однотипного подхода и решения. Между тем эпоха щедрого художественного многообразия выдвинула идею синтеза, несшую с собой в практику сначала ряд неясностей. Разногласия касались и того, что синтезировать, и того, для чего это надо. Объединять ли художественные средства, приемы, краски? Или сливать школы, творческие течения? Строить ли синтетический спектакль и воспитывать синтетического актера? Или же синтезировать режиссерские методы? Другими словами, надо ли плюсовать да перемножать Станиславского и Таирова? Будет ли это благодетельно для искусства? Еще короче: многообразие или синтез?

В движении театра к синтезу имелись свои ручейки и пригорки, свои заманчивые с виду и вместе настораживающие перспективы. Заманчивое приветствовал в самом начале периода А. В. Луначарский. Пользуясь терминологией времени, он именовал «правыми» академические театры, театры бытоподобного иллюзионистского типа, а «левыми» — их противников, последних могикан «театрального Октября», театры действенных метафор, публицистики, конструктивно освоенных пространств. Теперь наблюдались признаки сближения. Луначарский находил в режиссуре сезона 1925/26 г. свидетельства «некоторого синтеза театральных форм. Кое‑кто плачет об этом. Были-де четкие контуры отдельных театров, а сейчас все стали ставить не совсем правые, не совсем левые, не декоративные, не конструктивные, не реалистические, не условные постановки, а так — что-то среднее. Но об этом плачут только гурманы и эстеты… Левый театр сильно придвинулся к реалистической оси сценического искусства. Но правый не остался глух к некоторым, так сказать, плакатным достижениям левого театра. А так как наш реализм нисколько не чуждается гиперболы, карикатурного эффекта, то естественно, что так называемый правый театр усвоил себе в должной мере некоторые достижения новейших театральных устремлений»[[1]](#footnote-2).

Синтез, радовавший на начальных рубежах семилетия, к исходу срока уже немало озадачивал, ибо процветал за счет многообразия. В 1931 г. А. Я. Таиров, читавший цикл лекций труппе Камерного театра, замечал: «Мы сейчас живем в такое время, когда как будто стерлись грани между отдельными театрами. Нам приходилось {8} неоднократно слышать и здесь, внутри нашей страны, и за ее пределами от некоторых иностранных исследователей искусства театра, побывавших в нашей стране, о том, что за последнее время театры у нас стали похожи друг на друга, что те резкие подразделения театров, которые были раньше, как бы исчезли, и все они стали как бы на одно лицо… Думаю, что, это преувеличение, но тенденция здесь выражена довольно правильно», — полагал Таиров. Все же он был искренне встревожен и не мог закрывать глаза на то, что, «вероятно, было бы чрезвычайно трудно провести грани между театром МОСПС и Художественным театром (особенно если попадаешь на “Блокаду” или “Бронепоезд”), или между театром МОСПС и Театром Революции, Театром Революции и Театром Вахтангова, в особенности если мы пойдем на сходные спектакли, в частности, в установке сценической, созданной часто одним и тем же художником. Получается очень большое смещение отдельных граней, и это смещение дошло до такой степени, что и про наш театр уже говорят (и, может быть, иногда не без основания), что некоторые наши спектакли становятся похожими на спектакли других театров»[[2]](#footnote-3). Тревоги Таирова были небеспричинны. Синтез такого сорта начинал пугать настоящих художников сцены, ибо с его натиском былое цветущее многообразие тускнело, шло на убыль. Это мало походило на торжество ведущего творческого метода в режиссуре.

Но какой позитивный смысл предполагает понятие синтеза на театре?

Классики советской режиссуры — К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, В. Э. Мейерхольд, Е. Б. Вахтангов, А. Я. Таиров и мастера, пришедшие за ними и ими воспитанные, много размышляли о природе синтетического спектакля и синтетического актера. Памятны слова названных и не названных режиссеров о том, что в театре уместны любые формы и выразительные средства, рожденные сценической необходимостью, слова о спектакле как празднике всех искусств, о союзе искусств-помощников, о единстве внутренней и внешней техники актера, в одном случае, а в другом — о выучке актера-гистриона, умеющего делать на сцене все, равно владеющего словесной речью и движущимся телом, голосом вокалиста, пластикой танцовщика и мима, ловкостью акробата. Идеи подобного синтеза, отчасти высказанные еще в книге Рихарда Вагнера «Опера и драма» (1851), разрабатывались практикой режиссуры и в ней обогащались.

В сущности, это о подобном синтезе думал К. С. Станиславский, когда записывал в предварительных набросках: «Все формы внешней сценической постановки следует приветствовать, раз что они применены с умением и к месту», и т. д.[[3]](#footnote-4) В книге «Моя жизнь в искусстве», вышедшей первым русским изданием в 1926 г., он углубленно развертывал эти мысли.

{9} Но и В. Э. Мейерхольд в брошюре «Реконструкция театра» (1930) писал о таком же синтезе искусств, их форм и видов в современном спектакле: «Те, кто строят спектакли, стремятся создавать их прежде всего в особом разнообразии. Отсюда и стремление вовлекать в зрелище по возможности все виды искусства. Те проекты, которые предлагал когда-то Вагнер в деле создания своеобразного синтетического театра, который бы втягивал на сцену не только слово, но и музыку, и свет, и “чары” изобразительных искусств, и ритмические движения, казались когда-то утопическими. Теперь мы видим, что именно так нужно создавать спектакли: нужно использовать все средства, какие налицо в других искусствах, все средства, чтобы органическим сплавом таковых воздействовать на зрительный зал»[[4]](#footnote-5).

Собственно, ведь и Таиров ни в коей мере не был противником синтеза такого именно рода. В упомянутых лекциях 1931 г. он утверждал: «Наша дорога может быть названа синтетической, и наш метод, пока мы не найдем более удачного названия (а может быть, и не надо его будет искать), может быть назван синтетическим в том отношении, что мы идем от общего через частное к новому общему, которое является сущностью, то есть синтезом». Выкладкам режиссера тут не хватало диалектики, он придерживался простой логической схемы (тезис — антитезис — синтез), но в поставленной связи важно другое: даже этот, логически выстроенный синтетический метод отнюдь не являлся синтезом разных других методов, а был однороден и развивался по собственной внутренней логике. Продолжая мысль, Таиров говорил о том, что емкий сценический образ и есть воплощение такого синтеза, поскольку должен собрать «в единое синтетическое целое разные жанры, разные возможности театра»[[5]](#footnote-6). Следовательно, и по Таирову закономерен был синтез жанров, выразительных возможностей — в пределах того, что он называл «наш метод».

А это, между прочим, означало, что не было противоречия между понятием образного синтеза в трактовке Таирова и приведенными выше словами Луначарского о «синтезе театральных форм». Вот именно: синтез форм, приемов и средств. На том сходились полюбовно, кажется, все участники творческого процесса.

Правда, много позднее путем не слишком точных выкладок и определений ученики Е. Б. Вахтангова пробовали вывести из этого ряда своего учителя. Признавая, разумеется, наличие в Вахтангове его собственной режиссерской индивидуальности, и Р. Н. Симонов в книге «С Вахтанговым» (1959), и Б. Е. Захава в ряде полемических статей, споря даже друг с другом, порознь утверждали, что Вахтангов вобрал в себя еще и достоинства режиссерских систем Станиславского, Мейерхольда и т. п. Метод Вахтангова оказывался чуть ли не суммой разных других почтенных методов, только еще более почтенным. Заключая одну из своих {10} статей, Б. Е. Захава так прямо и писал: «В Вахтангове есть и Станиславский, и Немирович-Данченко, даже Всеволод Мейерхольд. И в Вахтангове есть еще… сам Вахтангов!»[[6]](#footnote-7) Это «еще» бесподобно.

Попытки Б. Е. Захавы и Р. Н. Симонова представить индивидуальный режиссерский метод Вахтангова как некий синтез хороших индивидуальных методов, как некий, так сказать, сверхметод, несостоятельны прежде всего теоретически. А задача «приподнять» таким образом Вахтангова над другими крупнейшими режиссерами — и по существу несправедлива. О последнем обоснованно писал В. Н. Прокофьев в полемической книге о Станиславском и его критиках. Актуальна там не столько защита Станиславского от посягательств на его первородство, сколько сама постановка вопроса, выраженная и в названии главы: «Синтез или эклектика»[[7]](#footnote-8).

Впрочем, объективность требует отметить: когда вахтанговцы отвлекались от апологии Вахтангова и обращались к общим вопросам практики и теории советского театра, они освобождались от напрасных гипербол. В частности, тогда, когда писали о природе синтеза. «Театр — синтез многих искусств, вступающих во взаимодействие друг с другом. К ним принадлежат литература, живопись, архитектура, музыка, вокальное искусство, искусство танца и т. д.» — это определение также принадлежит Б. Е. Захаве[[8]](#footnote-9), и оно представляется образцовым по точности и простоте.

Словом, синтез пролегает в сфере, ограниченной индивидуальным режиссерским методом, пролегает внутри метода. Способы такого синтеза по-разному обогащают содержание режиссерского искусства, помогают выявиться творческим идеям того или иного мастера, а вереница своеобразий слагается в широкую картину многообразия советской режиссуры, советского театра вообще.

Но никто из классиков советской режиссуры не опрокидывал понятия синтеза в сферу арифметических операций над режиссерскими методами, стилями, школами и т. п. У них как-то не стояло вопроса о том, что перемножение двух или трех режиссерских своеобразий может дать барыш искусству. Не предполагалось, что три разных живописца станут писать свои полотна так, как их мог написать четвертый живописец, будь то сам Илья Ефимович Репин. Не предполагалось, что четвертый (уже заведомо не Репин) будет писать один так, как те трое вместе взятые. Эклектика, хотя она давно уже не жупел, давно не зазорное слово, все же никогда не сулила особого добра искусству, в том числе искусству режиссерскому. Нивелировка — подавно.

В истории режиссуры период 1925 – 1932 гг. — это период расцвета многообразия, смелой, убежденной, благородной борьбы больших художников театра за собственные творческие идеи, за своеобразие. Вместе с тем это период возрастающих нападок на {11} такое своеобразие, период ожесточенной борьбы разных литературных, музыкальных, художественных и т. п. организаций, объединений, федераций, союзов, группировок и групп за гегемонию в своем искусстве, за монопольное право творить его и судить о нем, изрекая истину в последней инстанции.

Напряженная борьба Коммунистической партии за генеральную линию, за сплоченность и чистоту своих рядов, за индустриализацию промышленного производства и коллективизацию сельского хозяйства, борьба не на жизнь, а на смерть, борьба, от победы в которой зависели судьбы социалистического завтра, определяла обстановку в стране. По накалу борьбы и стройки искусство — если говорить о нем пока в целом — выверяло свои трудности, свою творческую готовность и свой гражданский темперамент, втягивалось в орбиту общенародных нужд, забот и дел.

Одновременно обострялась и групповая борьба в искусстве. Нередко ее возглавляли и разжигали люди, не имевшие прямого отношения к самому искусству. Например, Российскую ассоциацию пролетарских писателей (РАПП) возглавлял Л. А. Авербах, который ничего не написал, а произносил речи и ставил задачи. Подражая структуре РКП (б), рапповцы возвели своего руководителя в сан генерального секретаря. Генсеком РАПП Авербах стал в 23 года; впрочем, тогда не достигли 25‑летнего возраста и его соратники по руководству — А. А. Фадеев, В. М. Киршон, критик В. В. Ермилов и другие, только Ю. Н. Либединский был чуть старше. Рапповское большинство издавало критико-теоретический журнал «На литературном посту», где публиковало свои резолюции, стенограммы, хвалы сподвижникам и разносы книг «чужаков». К последним относились так называемые «попутчики», то есть писатели, стоявшие на платформе признания советской власти, но в разряд писателей пролетарских либо не допущенные, либо не пошедшие.

Ортодоксальное рапповское большинство — «налитпостовцы» громили и собственную внутрирапповскую «оппозицию»: ее составляли писатели стопроцентно пролетарские, но иначе видевшие задачи искусства. Эта группа рапповцев называла себя «Литфронт», а возглавляли ее А. И. Безыменский, В. В. Вишневский и другие. Обе группы ожесточенно сражались между собой. Распри захватывали, естественно, и область художественного творчества, затрагивали существенные вопросы драматургии, театра — и тем самым отзывались на творчестве режиссеров, вовлекали их в дискуссии, ставили перед выбором, не говоря уже о том, что начался беспримерный натиск пьес «налитпостовцев» на репертуар театров, даже академических, непрестанно возрастал удельный вес этих пьес в репертуаре.

В 1931 г. со страниц журнала «На литературном посту» был брошен клич: «Не попутчик, а союзник или враг». Он звучал агрессивно, да такой уж был наступательный пыл тех дней. Правда, совсем иначе воспринимаются сегодня стихи Маяковского, говорящие, казалось бы, о том же:

{12} И песня,  
 и стих —  
 это бомба и знамя,  
и голос певца  
 подымает класс,  
и тот,  
 кто сегодня  
 поет не с нами,  
тот —  
 против нас.

Разница, однако, имелась и существенная. То, что Маяковский провозглашал от имени рабочего класса, от лица всего трудового народа, «налитпостовцы» переносили в область групповых междоусобиц. Они и Маяковского прорабатывали со своих кастовых позиций, принимая его в РАПП. «Отношение рапповцев к В. Маяковскому оставалось отрицательным даже и после того, как поэт в 1930 году вступил в РАПП», — пишет литературовед С. И. Шешуков[[9]](#footnote-10). Рапповские ортодоксы считали, что они приняли «оппозиционера»: ведь если можно было говорить о близости Маяковского рапповским девизам, так уж во всяком случае девизам не «налитпостовцев», а скорее «литфронтовцев». Маяковскому и впрямь больше было по пути с Вишневским и Безыменским, чем с Афиногеновым и Киршоном.

Но точно так подразделялись и контакты режиссеров с драматургами. Театры и режиссеры, имевшие собственный облик, ставили пьесы либо одной, либо другой группы. Правда, некоторые театры сумели обойтись без тех и других. Например, Малый театр даже претерпел за это известные гонения в 1929 – 1931 гг., но натиску не поддался и позиций не уступил. Обошлись без рапповских боевиков Театр имени Евг. Вахтангова, Камерный театр, если не считать поставленной Таировым «Линии огня» (1931), — автор этой пьесы, «попутчик» Н. Н. Никитин был громогласно объявлен «союзником РАПП» за соответствие установленным нормам. Самого Таирова этот успех не слишком радовал, как говорилось выше. Большинство же режиссеров открыто придерживалось той или другой групповой ориентации, кому какая казалась ближе.

Таким образом, изрядная часть режиссуры конца 1920‑х – начала 1930‑х гг. условно и временно подразделялась на «налитпостовскую» и «литфронтовскую». Это свидетельствовало не только о силе атак и заразе групповщины. Во многих случаях говорили о себе пристрастия творческого порядка. Ведь и «налитпостовец» Афиногенов, и «литфронтовец» Вишневский принадлежали, в конце концов, к виднейшим, талантливейшим советским драматургам-реалистам, которым ликвидация РАПП позволила освободиться от привходящего и наносного.

{13} Что же конкретно творчески разделяло драматургов в период их рапповского противостояния? Каковы были рапповские взгляды на театр и режиссуру?

Театр занимал в деятельности РАПП второстепенное место, хотя и здесь проявлялось стремление занять командные высоты. В 1927 г. образовалась театральная секция РАПП. Но уже через год, не сойдясь в оценке руководящих доктрин, оттуда ушли драматурги В. Н. Билль-Белоцерковский, А. Г. Глебов, критик Э. М. Бескин, режиссер Е. О. Любимов-Ланской, прогрессивный немецкий режиссер Бернгард Райх, сподвижник Пискатора и Брехта, и др. Они основали собственную группу «Пролетарский театр», организационно РАПП не подчиненную. Впрочем, эта группа не влияла на театральные судьбы так же решительно, как основные рапповские группировки, — может быть потому, что сама не имела единого и цельного взгляда на коренную основу творческих разногласий — на проблему характера.

Свои позиции «налитпостовцы» декларативно изложили в мае 1928 г. на Первом съезде пролетарских писателей. Формулировки звучали как боевые призывы:

— Показ живого человека.

— Углубленный психологизм.

— Учеба у Толстого; срывание всех и всяческих масок. Венчал здание главный девиз:

— Диалектико-материалистический метод в литературе.

Принцип научно-философского мышления механически переносился в сферу художественного творчества. Это не столько вооружало, сколько сбивало и путало практиков искусства. Впоследствии рапповских теоретиков стали называть не иначе, как упростителями и вульгаризаторами марксизма, наравне с их пролеткультовскими предшественниками. Поводы имелись. Тезис Ермилова «мир — это человек» имел следствием призыв к своеобразной литературной «робинзонаде»: рассматривался человек наедине с собой, творческим кредо «налитпостовцев» становился самоанализ героя. Непрерывное копание в теневых сторонах характера «живого человека» выдавалось за диалектику художественного метода и должно было засвидетельствовать верность марксизму.

Когда в 1929 г. И. Н. Берсенев поставил в МХАТ‑2 талантливую пьесу Афиногенова «Чудак», соратники драматурга, посетив спектакль, особо выделили в нем даже не центральный образ Волгина, а второстепенную роль конторщика Рыгачева, которая в исполнении В. С. Смышляева, недавнего пролеткультовского режиссера, показалась им образцом «диалектико-материалистического» психоанализа на сцене[[10]](#footnote-11). Они даже не посмотрели на то, что совсем недавно, на первом пленуме правления РАПП (октябрь {14} 1928 г.), посвященном вопросам драматургии и театра, предлагалось запретить пролетарским драматургам ставить свои пьесы на «попутнической» и тем более академической сцене. Почти одновременно «Чудака» поставил и Н. В. Петров в Ленинградской Госдраме, а следом, в 1931 г. он показал там с большим успехом и афиногеновский «Страх». Субъективное намерение правоверного «налитпостовца» Афиногенова исследовать «диалектическим методом» изолированно взятые социально-нравственные категории — такие, как страх, ложь, перерождение, смерть (пьесы «Страх», «Ложь», «Портрет», «Далекое»), — чем дальше, тем больше отклонялось от рапповских догм. Афиногенов-художник был много сильней и выше Афиногенова-теоретика. И все же он выступал как один из самых ортодоксальных и догматичных «налитпостовцев» в многочисленных своих статьях, речах и докладах о творческом методе РАПП. Тут он вполне равнялся с сподвижником своим Киршоном, который был одинаково декларативен как в статьях, так и в пьесах рапповских времен.

Афиногенов много потрудился для того, чтобы приурочить ходовые рапповские концепции к задачам театра и по-рапповски буквально проиллюстрировать примерами из практики драмы и сцены общие места диалектики. Его статьи, речи и прежде всего доклад на так называемом театральном совещании РАПП (январь 1931 г.) легли в основу теоретического трактата «Творческий метод театра». В нем Афиногенов с подкупающей прямотой подверстывал текущие вопросы драматургии и театра к разделам диалектики и выводил свои ответы из ее законов. И если понадобилось бы искать образчик начетничества — книга Афиногенова давала его во всем, включая и проблемы режиссуры.

Например, диалектика категорий количества и качества прилагалась к задачам режиссуры следующим образом: «Для режиссера. Количеством картин и перестановок нельзя возместить плохое качество спектакля»[[11]](#footnote-12). Пользуясь гегелевским терминологическим оборотом, Афиногенов устанавливал: «Лукавство количества для режиссера прячется зачастую в формальных новшествах, внешнем эффекте, которые превращаются в свою противоположность, в несчастие для спектакля, хотя самому режиссеру они часто кажутся счастливой находкой»[[12]](#footnote-13).

Упражнения Афиногенова в диалектике могли бы показаться наивными и досужими, если бы не были четко нацелены в противников из других группировок. Слова о количестве картин и перестановок произносились ведь не зря. В них отзывался давний спор о так называемой закрытой и открытой композиции драмы. Пьесы закрытой композиции равномерно делились на акты, в крайнем случае членили акт пополам, давали психологическую разработку характеров и конфликтов, показывали производственную, общественную {15} деятельность героя непременно в сочетании с его личной жизнью, предполагали душевную раздвоенность этого героя — «живого человека» и, соответственно, подробный самоанализ, погружали его характер в деловой и интимный быт, — словом, подводили здание драмы под крышу в прямом и переносном смысле слова. Такой закрытой композиции придерживались в своих пьесах Афиногенов, Киршон и другие драматурги-«налитпостовцы». Напротив, Вишневский («Первая Конная»), Безыменский («Выстрел») и другие «литфронтовцы», а также драматурги группы «Пролетарский театр» Билль-Белоцерковский, Глебов писали тогда пьесы открытой композиции — с многоэпизодной раскадровкой действия, с подвижной монтажной структурой, с коллективным героем или героями коллектива, с социальной типизацией взамен психологического анализа, с разверсткой событий на условно очерченном фоне, под открытым небом, в крайнем случае — под невидимой крышей цеха, депо. Они наотрез отвергали «потолочную» драму «налитпостовцев». А лозунг Маяковского к «Бане»:

Слюнявым психоложством театр не поганьте!  
Театр, служи коммунистической пропаганде! —

сполна выражал и их точку зрения на вопрос.

Иначе говоря, теоретические выкладки Афиногенова имели характер прикладной, деловой и достаточно воинственный. Вдобавок, они были подготовлены разработками «налитпостовских» критиков. Кроме всего этого, они прямо относились и к вопросам театральной повседневности, к практическим проблемам режиссуры. Еще в начале 1929 г. журнал «На литературном посту» напечатал разносную статью своего критика Н. Я. Берковского о постановках «Ревизора» и «Горе уму» в Театре имени Вс. Мейерхольда[[13]](#footnote-14). Этот театр был оплотом драматургии «литфронтовцев», а может быть, одним из истоков ее по политической насыщенности темы, публицистическому воздействию на зал, и, помимо всего остального, открытой композиции: монтажную структуру Мейерхольд нашел раньше, чем его драматурги. Утонченный и меткий критический удар Берковского пришелся как раз в эту точку. Мейерхольду вменялось тяжкое, по «налитпостовскому» счету, прегрешение: пьесы Гоголя и Грибоедова с их закрытой композицией он преобразил в спектакли открытой композиции, классиков превратил в своих союзников…

Упражняясь в диалектике, Афиногенов совершал немало экскурсов в практику инакомыслящих, чтобы тут же подвергнуть ее материалистической, как он считал, критике. «Вот почему образ Инги идеалистичен, абстрактен, надуман, произволен», — укорял он героиню скромной пьесы Глебова, а об авторе судил еще строже: «Для Глебова, как и для Гегеля… (следовал упрек. — *Д. З*.), {16} тогда как для Маркса…»[[14]](#footnote-15) Сурово ополчался Афиногенов и на тех драматургов, что норовили «проиллюстрировать рядом внешних поступков эту внутреннюю сущность (Безыменский, Андреев, Метерлинк)»[[15]](#footnote-16), — и опять на полном серьезе, опять не замечая, как далеки такие сближения… ну, хотя бы, от исторического материализма! Из‑за незнания диалектики Булгакову отводилось место «на театральных задворках», — зато знание таковой, «классовая объективность рассмотрения *позволяет нам* запрещать субъективные излияния Булгакова», — с достоинством заявлял Афиногенов[[16]](#footnote-17).

Многочисленные визиты в сопредельную область режиссуры окрашивались теми же тонами нетерпимости. Не избежал общей участи К. С. Станиславский, напротив, нападки на его «субъективный идеализм» были непреклонны.

«Сейчас уже мало просто отрицать “систему Станиславского” как *абсолютную* противоположность диалектическому методу; сейчас необходимо…» — и Афиногенов довершал начатое увесистой цитатой из Гегеля. Дальше Станиславский третировался как отъявленный «метафизик»[[17]](#footnote-18).

Осуждая сходным путем тех, кто призывал «играть не образ, а отношение к образу», становиться «прокурором или защитником играемого образа», Афиногенов сожалел, «как мало общего с диалектикой» имеют подобные взгляды. Те режиссеры, которые не разделяли «диалектико-материалистического» метода, а думали как «литфронтовцы», получали себе позорных предшественников в истории философии. Сами того, вероятно, не ведая, «режиссеры, провозгласившие “массовость, коллективность” основным принципом своего творческого метода, оказываются в положении тех спекулятивных философов…» — клеймил Афиногенов язычников и иноверцев[[18]](#footnote-19).

Во всем этом была, если угодно, завидная беспрепятственность мысли. Но поскольку особых оргвыводов не предполагалось (о Булгакове говорилось постфактум), то полемика в известной мере полировала кровь участников, вносила в творческую жизнь азарт самоутверждения, боевой задор, помогала пылать пламенем веры. Впрочем, получались и практические результаты — спектакли (подчас отменно срежиссированные).

В том же месяце, когда Киршон открыл вступительной речью[[19]](#footnote-20) театральное совещание РАПП и предоставил слово для доклада Афиногенову, а именно 25 января 1931 г., МХАТ выпустил очередную премьеру. Режиссер И. Я. Судаков, прежде ставивший «попутчиков» Булгакова и Вс. Иванова, поставил пьесу Киршона {17} «Хлеб» — о коллективизации деревни. Вглядываясь в актуальную тему, режиссер средствами своего искусства сглаживал поверхностный натурализм декларативной пьесы. В постановке Киршона на сцене МХАТ преданная критика видела «качественный скачок», если прибегнуть к театральной диалектике Афиногенова. Рецензии расценивали этот факт как поворотный для Художественного театра, как свидетельство его политического роста[[20]](#footnote-21), что было чудовищным преувеличением. К концу того же года, 24 декабря МХАТ показал и «Страх» Афиногенова, опять в постановке Судакова. И этот шаг был расценен соответствующим образом, как логическое развитие предыдущего[[21]](#footnote-22), хотя художественный уровень новой постановки был неизмеримо выше.

МХАТ, МХАТ‑2, Театр имени МОСПС оказались тогда главными сценическими площадками «налитпостовцев». Что же касалось «литфронтовцев», они базировались преимущественно на ТИМ и Театр Революции. Обе ведущие сцены Ленинграда — Акдрама и БДТ также ориентировались на продукцию «налитпостовцев» и делили ее между собой. Один из подобных спектаклей вылился в заметное событие театрального искусства: «Страх» в постановке Н. В. Петрова и оформлении Н. П. Акимова на сцене Акдрамы (1931). Став действительным фактом искусства, событие вышло далеко за рамки победы одной какой-нибудь группы, и это признали не только критики-«налитпостовцы». Играя жизненный материал пьесы, крупно прорисовывая ее характеры, авторы спектакля побеждали дидактическую заданность, превращали «диалектический» диспут в конфликт реальных жизненных судеб, в конфликт такого типа, где побежденный побеждает, прощаясь с привычным одиночеством.

Немалые ценности искусства являли собой и постановки «литфронтовского» репертуара в ТИМе и Театре Революции. Они опирались на опыт лефовских спектаклей Мейерхольда, созданных в содружестве с Маяковским и Третьяковым, продолжили и углубили в некоторых случаях этот опыт и драматургически, и режиссерски. Собственно, на рубеже 1920 – 1930‑х гг. лефовцы и «литфронтовцы» работали бок о бок в стане «театрального Октября», так что переход Маяковского в РАПП был отчасти подготовлен. *На театральной* политике «литфронтовцев» отложилось не меньше крайностей, чем их было у «налитпостовцев». Но эта группа держалась последовательней. Здесь тоже подозрительно и враждебно относились к МХАТ, к «системе» Станиславского, особенно к так называемому «закону внутреннего оправдания», — зато и не требовали, чтобы МХАТ ставил их пьесы. Психологизм сходил за бранное слово. На знаменах «Литфронта» сияли свои девизы:

{18} — Пролетарский реализм.

— Социальная действенность.

— Классовый субъективизм искусства.

Притом не было никакой театральной диалектики. Все говорилось и делалось прямей и проще. «Литфронтовцы признавали правомерным лишь одно состояние героя — когда он *в деле*, когда он *в массе*. Более того, они боялись задержать на отдельном герое луч прожектора хотя бы чуточку дольше, чтобы не выделять его из общей массы»[[22]](#footnote-23). Тяга «литфронтовцев» к народной героике, к монументальности и эпичности, к активным формам публицистического революционного театра находила встречный отклик в творчестве многих крупных режиссеров, от В. Э. Мейерхольда до А. Д. Дикого. Четыре постановки «Первой Конной» Вишневского, показанные Диким на разных сценах, явились крупной демонстрацией идей революционного эпического театра, плодотворной для режиссуры в не меньшей степени, чем для драматургии. Недаром и пьесу «попутчика» Файко «Человек с портфелем», написанную по всем правилам закрытой композиции, Дикий ставил в Театре Революции вместе с художником Н. П. Акимовым в приемах пространственного монтажа с вольным сдвигом ракурсов и пропорций, забивая психологию публицистикой. Еще раньше так ставил «Разлом» Лавренева — пьесу закрытой композиции — А. Д. Попов у вахтанговцев, давая — опять же с помощью Н. П. Акимова — динамичную раскадровку эпизодов. Подобных примеров было множество в ту пору: объектом режиссерского «раскрытия» в 1932 г. стал даже «Егор Булычов» М. Горького — как у вахтанговцев, где пьесу ставил Б. Е. Захава, так и в Ленинградском БДТ, где ее перемонтировал недавний мейерхольдовец В. В. Люце. Подобные операции подчас имели подражательный характер и нарушали органику драмы, сценического действия. Так получалось, например, в некоторых спектаклях Е. О. Любимова-Ланского на сцене Театра имени МОСПС, включая и опыты инсценировки советской прозы. То, что открытая композиция спектакля прозе отнюдь не противопоказана, убедительно доказывал в то же время Н. П. Охлопков на сцене руководимого им Театра Красной Пресни — Реалистического театра («Мать», «Железный поток», «Разбег»). Таким образом, творческие идеи «литфронтовцев» получали достаточно широкий и во многих случаях позитивный отклик.

Организационно и идейно «литфронтовцев» в их борьбе с «налитпостовцами» поддерживали разные творческие объединения: группа «Пролетарский театр», система трамов, Ассоциация новых режиссеров. Последняя была организована в 1925 г., входили в нее Ф. Н. Каверин, Е. О. Любимов-Ланской, И. Г. Терентьев и др. В 1931 г. она была реорганизована в Ассоциацию работников революционного театра[[23]](#footnote-24), а постановление ЦК ВКП (б) от 23 апреля {19} 1932 г. подвело черту под ее деятельностью, как и под существованием других подобных группировок.

Одним из самых значительных спектаклей «литфронтовского» типа было публицистическое ревю Вишневского — Мейерхольда «Последний решительный» в ТИМе. Спектакль взмывал от начальных пародийных и сатирических эпизодов к высотам эпической драмы, достигая безотказного воздействия на зал. После «Клопа» и «Бани» Маяковского режиссер выпускал тут новый прицельный заряд по театральному академизму. Заряд задел и «налитпостовцев», которых Мейерхольд публично назвал тогда наследниками «старого натурализма»[[24]](#footnote-25). Те развернули в ответ демагогическую полемику вокруг «Последнего решительного» и больше всего поносили вдохновенный финал спектакля, где погибали защитники пограничной заставы. Умирая, старшина Бушуев — Н. И. Боголюбов последним усилием воли выводил мелом на черной школьной доске:

162 000 000

                 27

161 999 973

Первая цифра обозначала тогдашнюю численность населения СССР, вторая — количество погибших пограничников. Блестящая находка авторов спектакля говорила о бессмертии дела, за которое отдали жизнь герои. «Налитпостовцы» же предвзято осудили этот финал как «арифметический». А. С. Гурвич назвал статью о спектакле «Арифметика вместо диалектики»[[25]](#footnote-26). Диалектика все не давала покоя «налитпостовским» ценителям театра. Непримиримей многих был Киршон. Его «диалектические» выкладки были поистине убийственны. «В число 162 миллиона (население СССР) входят не только рабочие и крестьяне, но и кулаки, вредители и т. п., — писал он, — а авторы спектакля зачисляют их в защитники советской власти»[[26]](#footnote-27). Далеко от арифметики не ушел и Киршон.

Таким образом, творческие дискуссии вокруг частного, казалось бы, вопроса о композиции драмы то обнаруживали скрытое под этим серьезное идейное содержание, то срывались в групповые склоки и сведение счетов. Неожиданно глубокий смысл эти споры приобрели тогда, когда театрально-драматургическая общественность узнала первые отрывки из переписки Маркса и Энгельса с Лассалем о его трагедии «Франц фон Зикинген», и развернулись споры о Шекспире и Шиллере, о тенденциях шекспиризации и шиллеризации в советской драме. Для Мейерхольда Двух мнений по этому вопросу быть не могло. Уже давно вольная {20} раскадровка действия на эпизоды проводилась в его спектаклях по образцу трагедий Шекспира и Пушкина. Он имел право заявить в упоминавшейся брошюре «Реконструкция театра»: «В области драматургии скучное деление на акты, неподвижность такой структуры перестает удовлетворять. Стало необходимостью делить пьесы на эпизоды, на картины, по примеру Шекспира или драматургов староиспанского театра»[[27]](#footnote-28). Своими путями шли к шекспиризации и драматурги ТИМа. «О современниках и Шекспире» — назвал Вишневский свою статью, написанную для дискуссионного сборника[[28]](#footnote-29). В этом плане «налитпостовцы» могли предъявить не много реальной продукции. Но они остались верны себе и в этом случае. Совет Энгельса Лассалю «за идеальным не забывать реалистического, за Шиллером — Шекспира»[[29]](#footnote-30) они восприняли как директиву, как руководящее указание: забыть Шиллера, упразднить «шиллерщину», а заодно и романтику вообще. Романтическое для них стало синонимом идеалистического: ведь там было столько лазеек и для ухода от действительности, и для отрыва от будней социалистической стройки, и вообще для мягкотелого прекраснодушия…

В сентябре 1929 г. А. А. Фадеев выступил на пленуме РАПП с нашумевшей тогда речью «Долой Шиллера!» Он заявил: «Мы различаем методы реализма и романтики как методы более или менее последовательных материализма и идеализма в художественном творчестве… Передовой художник пролетариата пойдет не по линии романтики, то есть не по линии мистифицирования действительности, не по линии выдумывания героической личности, “как рупора духа времени”, не по линии “нас возвышающего обмана”…»[[30]](#footnote-31) На подступах к определению ведущего метода советского искусства, таким образом, проводилась слишком прямая аналогия между научным и художественным познанием жизни, между мировоззрением и методом. Уже очень скоро Фадеев отказался от подобных упрощений и обрел не «налитпостовскую», а подлинно материалистическую, подлинно марксистскую диалектику в вопросе о творческом методе. В свое же время призыв «Долой Шиллера!» сыграл отрицательную роль, ибо обеднял возможности искусства.

Разумеется, известный повод бранить «шиллерщину» могла дать практика сцены. Крупных успехов в шиллеровском репертуаре театр тогда не знал. Весьма традиционная постановка «Разбойников», осуществленная как раз в сентябре 1929 г. И. С. Платоном в филиале Малого театра на Таганке, несмотря на участие А. А. Остужева в роли Карла Моора, подавляла критику отсутствием режиссерского замысла. Премьера состоялась за неделю до начала пленума РАПП, но и без указаний Фадеева отзывы {21} были на редкость единодушны. «Неприемлемый спектакль», «Так ставить не надо» — гласили заголовки рецензий. «Ошибка Малого-театра — принципиальная ошибка», — приходил к объективному выводу П. А. Марков[[31]](#footnote-32).

Все же из речи Фадеева делались далеко идущие выводы, и Луначарский попытался Шиллера защитить. В предисловии к массовому изданию избранных драм поэта он писал: «Самым высоким искусством мы считаем то, которое соединяет яркую художественность с энергией общественной мысли. Шиллер как раз является одним из типичнейших писателей такого рода… Шиллер дорог нам тем положительным, что он *успел* сказать»[[32]](#footnote-33). Здесь и особенно в более поздней и более развернутой статье «О Шиллере, шиллерщине и “блестящих спектаклях”»[[33]](#footnote-34) Луначарский противопоставлял рапповской схеме «живого человека» монументальную героику, пафос и вдохновение Шиллера, отстаивал в правах романтику вообще и как бы звал мастеров советского театра «назад к Шиллеру», в таком же плане, в каком звал их некогда «назад к Островскому». Время требовало от театра создать советскую классику, и оно не могло обойтись без романтики, без шиллеровской романтики в частности. Живое, подвижное соотношение реализма и романтики вошло в плоть и кровь творческого метода советского искусства, как определил суть этого метода Первый всесоюзный съезд советских писателей в 1934 г.

Покушения рапповцев на романтику и ее защита Луначарским отразили еще один разрез дискуссии о творческом методе советского искусства.

Сводом рапповской концепции театра явился так называемый «театральный документ РАПП»[[34]](#footnote-35), принятый на упомянутом театральном совещании 1931 г. Критическая дубинка гуляла по головам инакомыслящих в искусстве. «РАПП против всех» — так был окрещен в свое время этот «документ». Ниспровергались огулом идеалистические корни «системы» Станиславского, механистические корни биомеханики Мейерхольда, «динамический реализм» Таирова, болезни самодеятельного и трамовского движения… «Дни Турбиных» на сцене МХАТ были квалифицированы как «прямая вылазка классового врага», «Бронепоезд 14‑69» в том же театре — чуть великодушнее, как «реакционный спектакль». Пьеса Е. Г. Яновского «Ярость», о колхозном строительстве начальной поры, с успехом поставленная Н. В. Петровым в ленинградской Акдраме и широко шедшая по стране, чего нельзя было сказать о «Хлебе» Киршона, — пьеса «Ярость» расценивалась как «красная халтура», «театральное приспособленчество» и т. п. Зато ни в «документе», ни в речах и докладах Киршона, Афиногенова, Либединского {22} не были даже упомянуты «Шторм», «Виринея», «Любовь Яровая», «Разлом», «Первая Конная».

Одним из практических следствий театрального совещания должно было стать развертывание системы театров РАПП. В Ленинграде и некоторых других городах уже успели приступить к их организации. В начале 1932 г. Афиногенов попробовал даже обобщить опыт первых шагов[[35]](#footnote-36). Но дни РАПП были уже сочтены. Чем шире простирались посягательства, тем больше виделась узость этой организации, ставшей тормозом для развития искусства. Постановлением ЦК ВКП (б) РАПП и аналогичные ей ассоциации музыкантов, художников и др., а с ними и все вообще группы прекращали свою деятельность. Взамен создавались единые творческие союзы по родам художественного оружия.

Таково было закономерное следствие рапповских претензий на право говорить в искусстве от имени пролетариата и его партии. Все же ликвидировать РАПП организационно было проще, чем сокрушить дух групповщины, въевшийся в его руководителей. Они, разумеется, перестраивались, кто медленнее, кто быстрей. Но директивный склад мышления, склонность орудовать рапповской дубинкой не скоро были изжиты. Характерно, что и от рапповских пережитков они, случалось, открещивались совсем по-рапповски, умея даже каяться в позитивно-призывном тоне, с восклицательным знаком на конце. «За радикальный пересмотр теадокумента РАППа!» — озаглавил свою покаянную речь вчерашний рапповский лидер Ю. Н. Либединский[[36]](#footnote-37). Это звучало почти пародийно. «Жизнь за без царя!» — так назвал Московский театр сатиры свою пародию на приспособленческую оперу в 1925 г. Только в случае с теадокументом улыбка могла получиться грустноватой.

Разгром групповщины означал, вместе с тем, прекращение рапповской обезлички, рапповского «однаробразия» в литературе и искусстве, рапповских покушений на репертуарный диктат в театре. Глубоко заблуждались те, кто полагал, будто ликвидация групповых междоусобиц влекла за собой и ликвидацию творческих течений, школ, художественных пристрастий и вкусов. В русле единого ведущего метода хватало места жизненно правдивым и искренним поискам, действительно творческим экспериментам. Ближайшие отклики театров на перестройку организационной жизни это наглядно показали — такими свободными и разными прошли премьеры 1932 – 1933 гг.: «Егор Булычов и другие» Б. Е. Захавы у вахтанговцев, «Враги» Б. М. Сушкевича в ленинградской Акдраме, «В людях» М. Н. Кедрова на сцене МХАТ, «Мать» Н. П. Охлопкова и П. В. Цетнеровича в Театре Красной Пресни, «Вступление» В. Э. Мейерхольда в театре его имени, «Мой друг» А. Д. Попова в Театре Революции, тот же «Мой друг» {23} К. К. Тверского в Ленинградском Большом драматическом и т. д., и т. п. — вплоть до самого значительного режиссерского события среди них — «Оптимистической трагедии», поставленной А. Я. Таировым в Камерном театре.

С этими спектаклями начинался новый содержательный этап развития советского театра, советской драмы, советской режиссуры под знаком социалистического реализма.

# **{****24}** Л. Климова К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко

## 1

В августе 1924 г. Станиславский возвращается с труппой МХАТ из театральной поездки по Западной Европе и Америке. За его плечами Берлин, Прага, Париж, Нью-Йорк, Бостон. Сыграно свыше пятисот спектаклей. Среди них «Царь Федор Иоаннович», «Три сестры», «Вишневый сад», «На дне», «Дядя Ваня», «Братья Карамазовы», «Доктор Штокман»… Триумф, шумный триумф всюду, где играет Художественный театр. Элеонора Дузе смотрит русские спектакли и сожалеет, что не может играть в такой труппе. «Братья Карамазовы», по словам гениальной актрисы, многому научили ее. Гордон Крэг, книги которого познакомили Англию с МХАТ, шлет Станиславскому — «великий поклон». Американский режиссер Д. Беласко пишет Константину Станиславскому, что мир гордится им, что все приветствуют великого учителя. Критик Оливер Сейлор заявляет, что искусство МХАТ несет обновление жизни во все уголки земного шара. Обращаясь к московским гостям, он восклицает: «Пусть никогда не утомятся крылья вашей чайки…» Говорится об огромном очаровании и духовной красоте русских спектаклей, которые «осветили весь цивилизованный мир», о рыцарском, ни с чем несравнимом характере этого искусства.

К Станиславскому обращаются европейские и американские актеры с просьбой создать студии, возглавить театры, поставить спектакли. Он отвечает — нет! Для воспитания актеров такого типа, как мхатовские, нужны годы, нужна определенная художественная атмосфера. Предлагает приезжать в Москву, учиться там. И уже за океаном думает о постановке дома «Горя от ума».

Мировое признание, слава, успех.

Но вот Жак Копо, встретившийся со Станиславским в 1922 г. в Париже, пишет, как поразили его глубокая тревога, неудовлетворенность человека, казалось, достигшего всего, к чему он стремился.

«Как? — восклицает Копо. — Неужели прославленный мастер все еще искал свое место на земле и свое назначение в театральном искусстве?.. Переживание актера и вся проблема сценического исполнения: методы и средства, пределы и возможности; необходимость найти прочный фундамент для этих исканий, как и потребность в достойных единомышленниках; тревога за драматическое искусство, а также очень глубокое, хотя и неясное ощущение того, что театр нашего времени не нашел своей формы, не знает, куда стремиться и даже от чего оттолкнуться, — вот то трагическое в благородном облике Станиславского, что я мог уловить в нем за несколько интимных бесед в 1922 году…»[[37]](#footnote-38)

{25} Как не похожа эта беглая зарисовка Жака Копо на хрестоматийный портрет создателя МХАТ. Вместо величественного пророка, читающего заповеди своим многочисленным ученикам и последователям, громящего инакомыслящих, — усталый, задумчивый человек, которому уже пятьдесят лет и который тихо говорит: «Теперь я знаю, да, правда, мне кажется, что я знаю, чему нужно обучать актера…» Один большой художник угадал в другом то, что было скрыто от глаз остальных. Французский режиссер оказался прав. Заключительные страницы «Моей жизни в искусстве», которая в Америке вышла впервые на английском языке в 1924 г., подтвердили это. В них была тревога, призыв к поискам, недовольство собой. Заканчивая рукопись «Моя жизнь в искусстве», Станиславский мечтает о театре будущего, о театре великой поэзии, простоты и великого актерского вдохновения.

По приезде на родину мечты о будущем театра вытесняются насущными творческими задачами, требующими неотложного решения.

Короткий период — с момента приезда из-за границы до обострения болезни — всего каких-нибудь шесть лет был творчески интенсивен. Занятия «системой» с новой группой молодежи, создание нового репертуара, выпуск одного за другим спектаклей.

1926 г. — «Горячее сердце» Островского, «Николай I и декабристы» Кугеля, «Дни Турбиных» Булгакова, «Продавцы славы» Нивуа и Паньоля.

1927 г. — «Безумный день, или Женитьба Фигаро» Бомарше. «Бронепоезд 14‑69» Вс. Иванова, «Сестры Жерар» Деннери и Кормона (в переработке Масса).

1928 г. — «Унтиловск» Леонова, «Растратчики» Катаева.

С молодым актерским поколением, пришедшим из Второй студии, Станиславский начал заниматься еще в 1924 г., когда было решено возобновить «Горе от ума». В помощники он взял двух начинающих режиссеров — И. Я. Судакова, на которого обратил внимание еще Немирович-Данченко, и Н. М. Горчакова, пришедшего из Третьей студии. На роль Чацкого был назначен вахтанговский же ученик Ю. А. Завадский.

Станиславский определил жанр «Горя от ума» как сатиру-трагедию, обостряя тем самым характер конфликта. Для молодых «Горе от ума» оказалось отличной школой. Спектакль знаменовал своеобразный союз «отцов и детей». Молодежь играла вместе со Станиславским, О. Л. Книппер-Чеховой, В. И. Качаловым, М. М. Тархановым.

Постановка не была принципиально новой для Художественного театра. Это было возобновление. В. А. Симов оставил прежние павильоны, которые молодым актерам пришлось обживать.

Творческим манифестом нового отношения к классике стала другая постановка Станиславского — «Горячее сердце» Островского.

Существует мнение, что этот спектакль, при всей его полемичности по отношению к мейерхольдовскому «Лесу», отражает влияние {26} последнего, которое обнаруживается в своеобразном контрапункте остросатирической и лирической тем. Но объяснить особенности «Горячего сердца» влиянием «Леса» — значит, слишком упрощать и спектакли, и взаимоотношения двух художников. Они испытывали друг к другу уважение. Но в характере и того и другого одной из основных черт была непримиримость. Мейерхольд в печати атаковал Художественный театр. Станиславский иногда посещал театр своего бывшего ученика, продолжал интересоваться его поисками. П. А. Марков вспоминал, что они вместе были на «Великодушном рогоносце». Постановка разочаровала Станиславского. Он увидел в ней когда-то пройденный им самим этап. Проблема истинного и ложного новаторства и позже остро волновала его, и через десять лет он написал ныне широко известную статью[[38]](#footnote-39).

Сочетание «пронзительной лиричности» и предельного сатирического заострения, характерное для сценических созданий таких разных художников, как Станиславский и Мейерхольд, вернее объяснить особенностями самого времени. Времени, которое страстно утверждало идеалы будущего и столь же страстно обрушивалось на только что разрушенное прошлое.

И каждый из художников, отвечая на этот зов времени, шел своим путем.

Станиславский говорил исполнителям, режиссуре — Тарханову и Судакову, что столкновение двух линий — «ревизорской» (так называл он сатирическую) и лирико-драматической — линии «горячего сердца» должно быть яростным, предельно острым. Он настойчиво уводил их от жанровых бытовых картин (так когда-то ставил эту пьесу В. В. Лужский в Обществе искусства и литературы) к насыщенному драматическому действию. Эпизоды с Парашей, Гаврилой, Силаном, Аристархом Станиславский репетировал сам. Уже в первой сцене столкновения Параши с отцом и Матреной от актрисы Еланской он требовал такой силы характера, чтобы ее словам о том, что она покончит с собой, если отнимут «волю», нельзя было не поверить. После своего монолога Параша — К. Н. Еланская стремительно уходила в дом, оставив Курослепова растерянным, а Матрену еще более озверевшей. Станиславский предупреждал, что актрисе необходимо рассчитать свои силы, что сцена первого акта — это лишь вспышка света, которая осветила курослеповский двор. Он говорил о гениальной проникновенности Островского, давшего этой девушке в третьем акте песню-причитание. Этой краской образ Параши переводился драматургом в поэтическую тональность. А так как Еланская не могла петь, то Станиславский предложил ей сделать песню своим внутренним монологом, предопределяющим настроение эпизода прощания с Васей-солдатом. И даже бурная сцена четвертого акта, когда Параша зовет разбойников зажечь свой дом «с четырех {27} углов», по мысли Станиславского, не должна исчерпать ее силы, ее темперамент, чтобы финал не получился приторно-фальшивым.

Станиславский усиливал эту лирико-патетическую мелодию, вводя в спектакль музыку — раздольную, прекрасную народную песню, которую пели сильные мужские голоса.

Оттеняя сатирическую тему пьесы, Станиславский продолжал поиски, начатые в «Ревизоре». Там он вместе с М. А. Чеховым превратил происшествие в захолустном городишке в событие огромного масштаба. В «Горячем сердце» Станиславский хотел, чтобы возникли собирательные понятия «хлыновщины», «градобоевщины».

Спектакль оформил Н. П. Крымов, подчеркивая тяжеловесность, идиотичность самодурства. Двор Курослепова представлял собой замкнутое тесное пространство, обнесенное темным угрюмым забором. В усадьбе Хлынова возникали нелепые позолоченные колонны, ярмарочные фигуры львов с безобразно большими головами и сбоку — вдруг торчащая скульптура рыцаря.

В. Г. Сахновский писал: «Костюмы хора хлыновских песельников — какая-то помесь крынкинского хора с архиерейскими певчими, в картузах и сапогах ломовых извозчиков, да вообще, костюмы, в которые облачены “народы” (прислуга Хлынова) — замечательная страница сценического прочтения Островского… То же надлежит сказать о следующей сцене “Поляна в лесу” — разбойничьей сцене, где эти невероятные костюмы “господского” театра и весь маскарад разворачивается на фоне той же березовой рощи и орешника, около плетеного сарая для сена. В этих двух сценах вымысел и до слез знакомая деревенская правда сплетены во славу могучего смысла, который живет в основе комедии. Это была самая смелая позиция, которую рискнул занять театр и художник»[[39]](#footnote-40).

Сахновский, приглашенный в том же году в Художественный театр режиссером, тонко уловил общность поисков Станиславского в «Ревизоре» и «Горячем сердце». Он увидел в «Горячем сердце» «жесткость», «суровость», «достижение средствами сцены гоголевской сатиры». Характерно, что К. К. Тверской, режиссер ранней мейерхольдовской школы, разрушение академических традиций, на которые шел Станиславский, связал даже не с «Ревизором», а с более давним спектаклем Художественного театра «На всякого мудреца довольно простоты» (1910), где Станиславский в острогротескном ключе играл Крутицкого. «Понятно, — писал Тверской, — что обновление идет не путем модных сейчас “новаций” — сценического трюка, перелицовки текста и драматургической схемы пьесы, изменения и дополнения состава действующих лиц… Режиссеры МХАТа работают над подлинным нетронутым текстом Островского, находят единственно в нем неисчерпаемый материал для актерской игры»[[40]](#footnote-41).

{28} Все, писавшие о «Горячем сердце», считали, что наименее удалась лирическая линия. В рецензиях говорилось, что Еланская «неопытна»[[41]](#footnote-42), у нее «хорошие данные, обаяние», но недостает «захватывающей силы переживания…»[[42]](#footnote-43) В оценке же сатирической линии пресса была почти единодушна.

«Сколько веселой выдумки и какая вместе с тем жуть! — восклицал один автор. — Хлынов — Москвин врезывается в память жутким и многозначительным символом»[[43]](#footnote-44). Москвин — Хлынов был квинтэссенцией самодурства. Не существовало такого безобразия, на какое не был бы способен этот квадратный человек, с квадратной физиономией, квадратным носом, квадратной бородой. В его маленьких глазках была наглость и пустота, на шелковой поддевке блестели бляхи орденов, а из-под бороды торчал нелепо огромный бант. В упомянутой рецензии Сахновский писал: «Обряч Москвина — Хлынова воистину страшен и жесток… Со сцены в исполнении Москвина из-за юмора и могучего воплощения “народной” стихии катили волны такой разрушающей силы, что то царство, которое имел в намерениях разрушать Островский, разбито и смыто силами дарования Москвина». «Страшное» виделось Сахновскому и в «тихом» Градобоеве — Тарханове, «неугомонном, как зараза, как чума», лютом «живодере» и «живоглоте».

Станиславский на репетициях радовался, что внутренняя наполненность позволяла И. М. Москвину оправдывать самые неожиданные мизансцены, самые невероятные буффонные положения.

Режиссура возбуждала в актерах фантазию, дерзость. Все сатирические сцены в «Горячем сердце», спектакле удивительно долгой жизни, рождались импровизационным путем. В первом акте после беготни по двору Курослепова за Гаврилой, когда хозяину все-таки удавалось «поучить» своего приказчика, Гаврила — В. А. Орлов попадал под ноги огромной Матрене — Ф. В. Шевченко. Он сбивал ее, а она, взбешенная, усаживалась на него верхом. Станиславский предложил актрисе вести диалог с Парашей, сидя на несчастном, избитом Гавриле. А потом в таком же положении учинить допрос и ему.

Присутствовавший на репетициях Марков пишет, что Станиславский в «сцене на поляне», интуитивно оценив прелесть народной игры, «неожиданно реально оправдывал весь тот безудержный ночной шабаш фантазии и самодурства, которым и отмечена эта сцена в постановке Художественного театра. Здесь, на репетиции, в его фантазии возникли и смешная поддельная лошадь, и ночные завывания, и балаганные свистульки, и масленичные ряженые, и метлы, неожиданно вырастающие из дырявой соломенной крыши {29} полуразвалившегося амбара, и весь бурный, хмельной ритм этой сцены, так дисгармонировавший с ночной прохладой разбуженного леса»[[44]](#footnote-45).

«МХАТ жив», — писал после этого спектакля К. К. Тверской. Но на диспуте в театральной секции Академии Художественных наук литературоведы Н. Л. Бродский, Н. К. Пиксанов утверждали, что ценность спектакля чисто эстетическая, что «социального значения это представление не имеет». С ними спорили В. Г. Сахновский, Н. Д. Волков, Ю. В. Соболев, давший отчет о диспуте. Говоря о «существеннейшем» законе этого театра, Соболев видел его во «внутреннем оправдании», сметающем «наносную шелуху натурализма и мелочей психологизма» и оттачивающем «реальные образы до широчайших обобщений чисто социальной значимости»[[45]](#footnote-46).

Одна из проблем, которые волновали Станиславского всегда, — вопрос точного попадания актеров и режиссеров в жанр произведения.

Победа в «Горячем сердце» была принципиально важна для Станиславского, считавшего, что задача художника в новом обществе — говорить об идеалах народа, самим же народом созданных.

Обращаясь в 1927 г. к еще одному классическому произведению — «Женитьбе Фигаро» Бомарше, он прежде всего хотел раскрыть революционную природу пьесы, ее бунтарский дух. Главное оружие народа и его представителя Фигаро, — говорил он на репетициях актерам и режиссерам (Е. С. Телешева, Б. И. Вершилов) — это смех, им народ сажает в лужу своих врагов.

Роль Фигаро Станиславский поручил недавнему студийцу Н. П. Баталову, ритмичному, подвижному, с бурным темпераментом, и заставлял искать его в каждом шаге роли протестанта, борца. Видя преграду в чисто русской мягкости, свойственной молодому актеру, режиссер «потребовал от актера простоты и сдержанности, стремясь во внешне скупом образе дать ощущение постоянной силы и смелости»[[46]](#footnote-47).

Роль Сюзанны была отдана О. Н. Андровской, перед тем сыгравшей Лизу в «Горе от ума». Актрисе предстояло разрушить ту же преграду — привычное «амплуа». Не театральный задор и кокетливость, а живой, настоящий ум, жизнелюбие, жизнерадостность, воля… Признавая, что в Андровской «что-то есть», Э. М. Бескин презрительно замечал: «Это “что-то” скорее от Тани “Плодов просвещения”, чем от французской субретки»[[47]](#footnote-48).

Требуя взгляда на события комедии как на совершенно реальные, Станиславский в работе над «Женитьбой Фигаро» применял {30} новый репетиционный метод: он настаивал, чтобы каждый из участников точно знал, что он делал в каждую секунду «безумного-дня». Этот прием получил название «течение дня» и широко применялся режиссурой МХАТ в дальнейшем.

Ощущение реальности прожитого дня, наполненного самыми невероятными стремительно развивающимися событиями, должно было освободить воображение актеров от навязчивых штампов, связанных с представлением о «легкой французской комедии».

Уводя молодых исполнителей от шаблона и фальши, Станиславский, по воспоминаниям Вершилова, придавал особое значение и внутреннему видению, создающему органическую непрерывность жизни на сцене. Его работа, таким образом, имела и учебно-студийный характер.

Но Станиславский требовал еще и точного попадания в жанр произведения. Этот вопрос всегда волновал его. Молодых исполнителей водевиля «Лев Гурыч Синичкин» он упрекал в том, что они не постигли, «в каком мире ощущений» им придется жить. На знаменитой репетиции ночного хлыновского шабаша Станиславский все спрашивал Маркова, не противоречит ли это Островскому, духу его пьесы. Когда Горчаков, назначенный режиссером на спектакль «Продавцы славы», сказал, что боится такого громоздкого определения, как «сатирическая комедия-мелодрама», Станиславский настаивал на том, что именно такое определение наиболее точно передает все оттенки, заложенные в этом произведении.

Спектакль по Бомарше виделся Станиславскому «пенящимся шампанским». Он требовал, чтобы актеры были не только психологически правдивы, но ощутили бы особый стиль речи, манер. По словам Вершилова, Станиславский иногда даже показывал на французском языке сцены на данную тему.

Он пригласил в художники А. Я. Головина, когда-то с утонченным вкусом и роскошью оформившего мейерхольдовский «Маскарад». Он знал, что Головин — это царственное пиршество красок. Блеск его палитры Станиславский стремился подчинить сверхзадаче спектакля — передать контраст между пышностью графских покоев и невзрачностью задворок замка Альмавивы.

По твердому убеждению режиссера, граф Альмавива из мелкой мести заставил праздновать свадьбу Сюзанны и Фигаро на заднем дворе замка. Трижды Станиславский отклонял эскизы Головина к этой сцене, считая их слишком нарядными. Головин нашел то, что хотел от него режиссер, не изменяя своему стремлению к красочности. Простые белые стены, синее южное небо, какая-то рухлядь, выброшенная из замка. Но когда сюда врывалась толпа принарядившихся слуг и крестьян, их живописные костюмы только выигрывали на белом фоне.

Режиссер и художник построили действие комедии Бомарше на вращающемся круге.

С. Э. Радлов в статье «Станиславский под Мейерхольда, Мейерхольд под Станиславского» (1928) насмешливо писал о тех {31} критиках, которые, как заученный урок, продолжали твердить о «натурализме» МХАТ и условности ТИМа в конце 1920‑х гг. «Историческая роль этих двух доминирующих направлений, как мне объясняли, такова, — веселясь, заявлял Радлов. — Московский Художественный славится тем, что он перебил спинной хребет штампованной условности, оперной театральщине, глупой неправдоподобности некультурных постановок, заменив все это изучением, кропотливой работой, пресловутым “художественным реализмом” (читал в хрестоматиях!). Мейерхольд, говорили мне, знаменит тем, что он нанес много могучих ударов этому “худреализму”, провозгласив условность и театральность как животворные принципы сцены»[[48]](#footnote-49). Каково же, по словам Радлова, было его удивление, когда, попав в МХАТ на «Лизистрату», он увидел, что вся сцена вертится, а колонны плывут, как карусель.

Этот «наиусловнейший» вертящийся круг, поразивший Радлова в «Лизистрате», Станиславский и Головин применили и в «Женитьбе Фигаро».

И. М. Рабинович и Немирович-Данченко в «Лизистрате» опирались на прием единой архитектурной установки. Тот самый, который был опробован Станиславским, когда в 1922 г. он поставил «Евгения Онегина» Чайковского в Оперной студии. «Единая установка, по мнению Станиславского, — писал Ю. А. Бахрушин, — вроде “Онегина”, имеет право на существование только в том случае, если она органически вытекает из самого произведения и органически с ним слита. Эпоха Онегина у нас неизменно вызывает в памяти усадебные дома и особняки с колоннами. Это не есть символ, это — квинтэссенция стиля эпохи, это-то и отличает оформление “Онегина” от других конструкций… Классические греческие порталы и колоннады на фоне синего неба — это квинтэссенция древней Греции, как мы ее понимаем»[[49]](#footnote-50).

Вращающийся сценический круг в «Безумном дне» выполнял совершенно иную задачу: он помогал режиссуре добиться ощущения непрерывности действия, его динамичности.

Вращающийся круг впервые пришел в движение в «Лизистрате». По-иному тот же принцип «верчения» установки на глазах у зрителей со всеми вытекающими из него ритмическими декоративно-постановочными, игровыми возможностями был развит в «Женитьбе Фигаро» — спектакле, все события которого были нанизаны на изумительно точно прочерченную линию «безумного дня». В течение этого дня все закоулки, переходы, сады, дворы и парадные залы замка Альмавивы развернулись перед зрителем, заставляя и участников комедии вертеться, по словам Станиславского, «как белка в колесе», на сценической установке, блещущей невиданным богатством праздничных красок. Впоследствии именно такие многокартинные сценические установки наиболее широко были использованы художниками советского театра[[50]](#footnote-51).

При этом большое значение приобретали и бытовые предметы, которые окружали героев. Головин создал на сцене замковый {32} лабиринт. Галерея, комната графини, комната Марселины, гардеробная графа с массой развешанных туалетов Альмавивы, зал суда, парк с таинственными беседками и запутанными дорожками… Непрерывная смена мест действия, множество неожиданных бытовых деталей активно возбуждали фантазию актеров, подталкивали к импровизации, помогали рождению острых, смелых мизансцен. Таких, как бритье графа, когда взбешенный Фигаро, увидев край мелькнувшего платья Сюзанны в гардеробной, хватал самым дерзким образом своего господина за нос. Знаменитый монолог пятого акта Фигаро — Баталов произносил, разыскивая Сюзанну в парке, думая, что она пришла на любовное свидание с Альмавивой. Каждая мелькнувшая тень заставляла его метаться. Монолог превратился в сцену, насыщенную активным действием.

Сцена свадьбы рождалась импровизационным порядком. Станиславский был твердо убежден, что чем больше актер и режиссер встречают препятствий в комедии, тем активнее, насыщеннее будет действие. Он предложил участникам этой массовой сцены самим добывать себе места на торжественной церемонии. Толпа врывалась в узкие ворота, образовала пробку, каждый спешил устроиться поудобнее на свой страх и риск. Появившейся графской чете вообще негде было сесть. Ей устраивали помост из двух бочек, на котором устанавливались потрепанные кресла. Импровизационные, рожденные на репетициях, мизансцены потом оттачивались и закреплялись.

Станиславский требовал от участников массовых сцен такой же отдачи и веры, как и от главных действующих лиц. Он сам считал народные сцены гордостью Художественного театра: сцену в «Царе Федоре» — «На Яузе», сцену бунта в «Детях солнца», кусок-паузу в «Горе от ума», сцену на форуме в «Юлии Цезаре», сцену в «Мокром» в «Братьях Карамазовых»…

Выпуская спектакль «Сестры Жерар», Станиславский гневно обратился к участникам массовой сцены:

Я не желаю видеть — не имею на это права — скучающих физиономий на сцене. Я не имею в своем распоряжении таких режиссерских приемов и кунштюков, которыми я мог бы скрыть хотя бы одно скучающее лицо в народной сцене. Одно такое лицо губит всю сцену, всех честно действующих вокруг него… отвлекает на себя внимание публики. Его нельзя спрятать, его нельзя ничем замаскировать… Пусть тот, кому трудно участвовать в народных сценах, придет и заявит мне честно об этом. Лишить Художественный театр его главной силы — умения строить и наполнять яркой, подлинной жизнью народные сцены — я не могу, не имею права…[[51]](#footnote-52)

Речь эта замечательна еще и тем, что она заканчивалась своеобразной программой, в которой излагались идейно-эстетические позиции Станиславского тех лет. «… Сокращать и выбрасывать народные сцены, как это делается в некоторых театрах, я не буду, не ждите от меня этого. Наоборот, я буду беспощадно требователен к ним. Тем более, что нам не сегодня-завтра предстоит выпускать {33} “Бронепоезд” — пьесу, в которой главное действующее лицо *народ*, русский народ… совершивший переворот в истории мира — нашу русскую, Великую революцию. Кто этого не понимает, пусть уйдет от нас, ему не по пути с Художественным театром»[[52]](#footnote-53).

В его идейно-эстетической программе проявился особый взгляд режиссуры МХАТ на важнейшую проблему для искусства того времени: «народ и революция». Объявляя, что героем готовящегося на сцене Художественного театра спектакля явится «народ», Станиславский отказывался приравнять это слово к слову «масса», мелькавшее в лозунгах Лефа и Литфронта. В противовес теориям рапповцев, рассматривавших «живого человека» как сумму отрицательных и положительных качеств, он, следуя традициям русского классического искусства, воспринимал индивидуализированный характер как мощный аккумулятор, сгущающий реальное историческое время. Станиславского влекла задача исследовать духовное обновление личности, посвятившей себя осуществлению справедливого переустройства мира. И неизбежность гибели пусть даже одаренного человека, связавшего себя с идеей, враждебной народным идеалам.

В речи на торжественном заседании, посвященном тридцатилетию МХАТ в 1928 г., он благодарил правительство за то, что Художественный театр не заставили сразу перекрашиваться в красный цвет и не толкали на «революционную халтуру», так как своей задачей режиссеры МХАТ считали не показ толпы с красным флагом, а изучение «революционной души» страны. «Искусство создает жизнь человеческой души, — говорил он. — Жизнь современного человека, его идеи, мы призваны передавать на сцене. Театр не должен подделываться под своего зрителя, нет, он должен вести своего зрителя ввысь по ступеням большой лестницы. Искусство должно раскрывать глаза на идеалы, самим народом созданные… Для того, чтобы совершить эту работу, нужно уметь заглянуть в сердца современных зрителей, в душу роли, в сердца тех артистов, которые будут ее играть»[[53]](#footnote-54).

Режиссура Художественного театра, осуществляя эту задачу, начала заключать союз с наиболее талантливыми писателями, ища в них единомышленников. В 1925 г. наряду с литературной частью, возглавляемой Марковым, организовалась «молодежная репертуарно-художественная коллегия». В нее вошли Завадский, Горчаков, Марков, Баталов, другие молодые актеры и режиссеры, которые хотели сблизиться с молодыми литераторами, своими сверстниками. Встречи превращались в диспуты о творчестве, о жизни… Можно поражаться чуткости театра к таланту писателей, тончайшему ощущению неповторимости каждой творческой индивидуальности: Булгаков, Леонов, Вс. Иванов, Олеша… Сила талантов, угаданная театром, не сразу получит в ряде случаев {34} настоящее признание и оценку. Так произошло с Булгаковым, пьесы которого МХАТ ставил упорно, несмотря на окрики, травлю, запреты. Понадобились десятилетия, чтобы мощь булгаковского таланта была оценена по достоинству. Так, в известной мере, случилось с Олешей, с Вс. Ивановым…

Но союз талантливых молодых прозаиков со старым театром совсем не походил на идиллию. О своих мытарствах Булгаков рассказал в «Театральном романе».

Марков вспоминал, что Булгаков «первоначально принес инсценировку своей “Белой гвардии” в виде огромного тома с многочисленными картинами и эпизодами, с такими, по существу, не театральными вещами, как “Сон Алеши Турбина” и т. д.»[[54]](#footnote-55).

Под непосредственным воздействием театра первоначальный вариант подвергался решительной переработке. И не единожды. «Пухлый том» постепенно превращался в стройную пьесу. Сократилось количество картин. От шестнадцати эпизодов осталось семь. Некоторые действующие лица первого варианта исчезли вообще. «Сон Алеши Турбина» превратился в реальную картину «У петлюровцев»… Менялась и идейная авторская концепция. «Пухлый том» заканчивался мирной сценой в квартире Турбиных. Алексей не умирал. Время, революция, великие внешние бури не были властны над героями. Темой же спектакля «Дни Турбиных» стала полнейшая обреченность всех тех, кто оказался не на стороне народа. Изменилась судьба почти каждого персонажа. Мхатовский Алексей Турбин соединил в себе черты нескольких персонажей «пухлого тома»: врача Алексея Турбина, Малышева, Най-Турса. Центральный монолог Алексея — речь перед юнкерским дивизионом, которую раньше произносил полковник Малышев, привлек особое внимание Станиславского. Вместо слов Малышева: «Предлагаю разойтись по домам и ожидать нового вызова от меня…» — Алексей говорил: «На Дон? Слушайте, вы! Там на Дону, вы встретите то же самое, если только на Дон проберетесь… Они вас заставят драться с собственным народом. А когда он вам расколет головы, они убегут за границу… Я публично заявляю, что я вас не поведу и не пущу! Я вам говорю: белому движению на Украине конец. Ему конец в Ростове-на-Дону, всюду. Народ не с нами, он против нас. Значит, кончено! Гроб! Крышка!.. Срывайте погоны, бросайте винтовки и немедленно по домам!»

О борьбе с театром из-за этого монолога Булгаков по-своему рассказал в «Театральном романе». Театр настоял на своем Конец «белому движению», крышка, гроб — это то, к чему приходили в спектакле наиболее умные и честные люди. «Народ против нас», — это должно было прозвучать со сцены как приговор истории.

Но Художественный театр не захотел и упрощать судьбы людей.

{35} Роман кончался «снами» Елены и маленького Петьки, которому снился огромный алмазный сверкающий шар. Заключая «Белую гвардию», писатель говорил, что ужасная буря минует: «Над Днепром с грешной и окровавленной и снежной земли поднимался в черную мрачную высь полночный крест Владимира. Издали казалось, что поперечная перекладина исчезла — слилась с вертикалью. И от этого крест превратился в угрожающий острый меч. Но он не страшен. — Пройдет все. Страдания, муки, кровь, голод, мор. Меч исчезнет, а вот звезды останутся, когда и тени наших тел и дел не останется на земле. Нет ни одного человека, который бы этого не знал. Так почему же мы не хотим обратить свой взгляд на них? Почему?»

Писатель заканчивал роман тем же вопросом, который звучал еще во мхатовском «Каине» 1921 г. Теперь театр вступал с автором в спор. Он бросал вызов и вульгарно-социологической критике, отказавшись от упрощенно-схематического изображения классового врага — и тут нашел в Булгакове союзника. Но мысль о том, что историческая буря минует, не оставив следа в душах людей, а, может быть, только рубцы от перенесенных страданий, была ему уже чужда. Анализируя различные стадии переработки материала, Е. И. Полякова убедительно показала[[55]](#footnote-56), как все отчетливее намечалось социальное расслоение среди героев пьесы.

Репетировал спектакль Судаков. Сцены «У петлюровцев», «У гетмана» строились им контрастно к «турбинским». Они были сгущены до гротеска. Ключом к эпизоду «У гетмана» служили слова одного из героев пьесы, капитана Мышлаевского: «Балаган получился, оттого и тон балаганный». Исторический балаган, оперетта. Керенский бежал, переодевшись в женское платье, Скоропадский — в немецкой шинели, с забинтованным лицом, чтобы не узнали свои же.

Художник Н. П. Ульянов, оформлявший спектакль, дал помпезный кабинет «гетмана всея Украины». Масса позолоты, огромная карта военных действий. Внешне импозантным появился Скоропадский — В. Л. Ершов. Но, услыхав об отступлении, он обмякал. Немцы, оказавшиеся здесь же в кабинете, становились предельно бесцеремонны. Скоропадского — Ершова переодевали, толкали в носилки и уносили. Вслед за гетманом, под штатским пальтишком скрывал свой блестящий мундир адъютант Шервинский — М. И. Прудкин, стремясь незамеченным покинуть опустевший кабинет. И монументальный лакей орал в телефон: «Бросайте все к чертовой матери и бегите!»

С другой стороны, капитан Мышлаевский, юнкер Николка Турбин стали во мхатовском спектакле теми героями, перед которыми ход событий открывал правоту народа.

Судаков вспоминал, что режиссура и актеры воспринимали героев Булгакова по аналогии с офицерской средой «Трех сестер», что спектакль был о русских интеллигентах в военных мундирах, {36} которые прозревали через страдания и кровь. Сквозным действием «Дней Турбиных» стали поиски верного пути героями.

В раннем литературном варианте отчаянный пехотный капитан хотел только одного — «выключиться из игры». Разочарованный в продажных генералах, в целях «белого» движения, он не видел ничего лучшего и в «красных». Его заключительным жестом должна была быть «фига», показанная зрительному залу. В спектакле «Дни Турбиных» Мышлаевский предвосхищал тот путь, по которому решительно пойдет Рощин в трилогии А. Толстого «Хождение по мукам».

Трагический отсвет времени падал на фигуру полковника Алексея Турбина. Роль исполнял молодой Н. П. Хмелев, обративший на себя внимание Станиславского еще в «Горячем сердце». Режиссура и актер искали в Алексее воспаленную, глубокую, острую мысль, невероятное напряжение воли. Крушение идеалов, которым он верил, могло означать для такого человека только — смерть!

По словам Судакова, переход от анализа внутренней линии поведения и внутренней линии действия к воплощению был трудной порой. Но однажды в актере произошла разительная перемена — «вахлачек» Хмелев исчез совершенно. На смену пришла внешняя сдержанность, явившаяся опорой для внутренней собранности и отточенности мысли. Твердые плечи, левая рука в кармане, большой палец правой руки заложен за пуговицу френча.

Центральной для героя была сцена «В гимназии», где полковник Турбин отказывался вести юнкеров и говорил им о бегстве гетмана в Германию. Ульянов нашел такое декоративное решение этого эпизода, которое передавало ощущение холода, заброшенности, а вместе с тем позволило создать выразительные, почти монументальные мизансцены для Алексея.

Молодое поколение мхатовских актеров на спектакле по-своему проходило ту школу, которая была за плечами «стариков». По словам Горчакова, когда Судаков показал Станиславскому отдельные черновые сцены, тот был необыкновенно взволнован, обрадован, растроган. Он увидел великолепную смену, при которой можно было не бояться за будущее театра. И если Первую студию Станиславский как-то назвал Гонерильей, то в речи, посвященной десятилетию Второй студии, отмечавшемуся как раз в год создания «Дней Турбиных», он объявил, что «наконец под старость обрел свою любимую Корделию»[[56]](#footnote-57).

Булгаков, немного иронизируя, намекал на связь своих героев с персонажами чеховских пьес. Чеховская тональность акцентировалась и режиссурой. Елена — В. С. Соколова, по словам М. О. Кнебель, покоряла женственностью, душевным изяществом и полнейшей беззащитностью[[57]](#footnote-58). Лариосик, неприспособленный, непосредственный, обаятельный недотепа, каким его играл М. М. Яншин, {37} произнося речь в рождественскую ночь, заканчивал ее словами Сони из «Дяди Вани»: «Мы отдохнем, мы отдохнем…»

«Чеховское» в «турбинских» сценах заметила сразу же критика всех направлений. С. С. Мокульский уже через несколько лет после премьеры писал: «Первое впечатление, которое овладевает зрителем на “Днях Турбиных”, — это впечатление громадной искренности, громадной правдивости и подкупающей “жизненности” всей сценической атмосферы… Эмоциональный тонус спектакля (речь идет, конечно, только о сценах, происходящих в семье Турбиных) — тот же, что и эмоциональный тонус чеховских пьес»[[58]](#footnote-59). Для Мокульского «чеховское» звучало похвалой. Но что писалось по следам премьеры? Тогда из лагеря вульгарно-социологической критики неслась откровенная брань. «Дряхлеющие ритмы», «мастерство вчерашнего дня», — писал о «Турбиных» Бескин.

Если «Женитьбу Фигаро» в постановке Станиславского обвиняли в аполитичности, в «мирискусничестве», в эстетизме, то заголовки рецензий на «Дни Турбиных» звучали угрожающе: «Дни, которые потрясли театральную общественность», «Против булгаковщины» и т. п., и т. п. В Доме печати состоялся суд над «Белой гвардией», на котором выступили А. Р. Орлинский, О. С. Литовский. В. М. Киршон. Последний увидел в пьесе Булгакова «насмешку русского шовиниста над украинцами». И даже Мокульский, высоко оценивший искусство мхатовских актеров в приводившейся рецензии 1933 г., там же писал, что Булгаков после «Дьяволиады» — «классово-враждебный советской действительности человек, а Алексей Турбин — жизненный идеал самого автора, изобразившего в этом герое цвет нации».

Газета «Рабочая Москва» спрашивала: «Куда идет МХАТ?» Заодно газета адресовала этот вопрос и Луначарскому, поддержавшему спектакль. Когда МХАТ показал «Бронепоезд», актеров обвинили в том, что героев пьесы Булгакова они играют теплее, чем героев пьесы Вс. Иванова.

Время рассудило этот спор. «Дни Турбиных» остались одним из режиссерски безукоризненных спектаклей МХАТ.

«Этот мир мой», — шептал Максудов, впервые попав в пустой зрительный зал с открытой сценой, на середине которой поблескивал золотой конь. Булгаков то же мог сказать о МХАТ — вся дальнейшая жизнь писателя была связана с этим театром. Но его отношения со Станиславским были неизмеримо сложнее, чем отношения Максудова с Иваном Васильевичем в «Театральном романе».

В разгар критического урагана, бушевавшего над «Турбиными» и над самим Булгаковым, Станиславский упорно отстаивал «Бег», с его трагическими героями и с его неповторимой формой, тяготеющей к трагическому гротеску. Булгаков обратился с просьбой {38} зачислить его сотрудником Художественного театра: режиссером-лаборантом или хотя бы статистом, рабочим сцены. Он телеграфировал Станиславскому за границу, что «любит Художественный театр». Станиславский ответил: «Вы не представляете себе, до какой степени я рад Вашему вступлению в наш театр! Мне пришлось поработать с Вами лишь на нескольких репетициях “Турбиных”, и я тогда почувствовал в Вас — режиссера (а, может быть, и артиста?!). Мольер и многие другие совмещали эти профессии с литературой. От всей души приветствую Вас, искренне верю в успех и очень хотел бы поскорее поработать вместе с Вами»[[59]](#footnote-60). Такая оценка режиссерских способностей Булгакова не была простой любезностью со стороны Станиславского. Он тогда же писал из Баденвейлера М. С. Гейтцу: «Большие надежды возлагаем на Булгакова. Вот из него может выйти режиссер. Он не только литератор, но он и актер. Сужу по тому, как он показывал актерам на репетициях “Турбиных”. Собственно — он поставил их, по крайней мере дал те блестки, которые сверкали и создавали успех спектакля»[[60]](#footnote-61).

Позже Судаков ввел некоторые сатирические штрихи в «турбинские» сцены. Так, во время рассказа Шервинского о том, что царь жив («портьера раздвинулась, и вошел наш государь…»), в дверь входил пьяненький Лариосик.

Станиславский назвал «Дни Турбиных» «Чайкой» нового поколения мхатовских актеров. Марков писал, что по горячей заинтересованности Булгакова в судьбе Художественного театра, по его кровным связям со МХАТ, этого драматурга можно сравнить с Чеховым и Горьким. Возобновленные «Турбины» с неизменным огромным успехом шли еще десять лет, до 1941 г.

По прошествии десятилетий стало особенно ощутимо значение этой работы для Художественного театра. В своем капитальном исследовании о Станиславском М. Н. Строева пишет, что спектакль «Дни Турбиных» «с громадной искренностью и правдой утверждал свою чеховскую веру в мирное будущее, в человека и человечность, веру в русскую интеллигенцию и трагедию Турбина отказывался рассматривать как трагикомедию… Этим спектаклем Художественный театр заново связывал нити русской художественной культуры…»[[61]](#footnote-62)

Была органичность в его переходе от «Турбиных» к «Бронепоезду 14‑69» Вс. Иванова.

Первый спектакль заканчивался слышавшимися издалека звуками «Интернационала». Во втором — на сцене появились те, кто пели «Интернационал». Более того, начальный же эпизод «Бронепоезда» рассказывал и о судьбе тех, кто, подобно Студзинскому, пытались продолжать борьбу против народа. Капитан {39} Студзинский бежал на Дон, капитан Незеласов вместе с разгромленными частями Колчака оказался у тихоокеанского побережья. Бывший русский интеллигент — на службе у японцев и американцев, оккупантов его родины.

Был и более глубокий признак, объединявший постановки «Дни Турбиных» и «Бронепоезд 14‑69». «Знак историзма» стоял над ними.

Станиславского, Судакова, Маркова заинтересовала повесть Вс. Иванова «Бронепоезд 14‑69», когда они искали пьесу для юбилейного спектакля. На одном из заседаний Художественно-репертуарной коллегии Станиславский говорил, что в сцене «На площади у церкви» он видит того героя, который должен выйти на сцену Художественного театра: восставший народ.

Предложение театра Вс. Иванов встретил с радостью. «Я писал “Бронепоезд” с упоением», — скажет он впоследствии.

С одной стороны, действенность диалога, отличавшая его прозу, облегчала перевод «Бронепоезда» на сценические рельсы. С другой — предшествующий, пусть небольшой, опыт в писании пьес мешал на первых порах.

Станиславский предупреждал его, чтобы он заботился не о законах сцены, а о правде. «Нет законов драматургии, когда есть жизнь… Самый главный закон драматургии — больше правды, побольше жизненности»[[62]](#footnote-63). Вс. Иванов считал, что «Бронепоезд 14‑69» возник как пьеса благодаря МХАТ. Успех постановки, по его мнению, зависел не столько от автора, сколько от театра, от жизненно правильного подхода мхатовцев к творчеству.

Станиславский настойчиво потребовал выдвинуть на первый план не Вершинина, а председателя ревкома Пеклеванова, о котором в повести была брошена фраза, что он «суетился» вокруг предводителя восставших крестьян с одним наполовину разбитым стеклом в очках. Автор написал две сцены, отсутствовавшие в повести: «Берег моря», где председатель ревкома впервые встречался с Вершининым, и «Фанза» — конспиративная квартира Пеклеванова, фактический штаб готовящегося восстания.

«В моем распоряжении, — писал Хмелев, игравший Пеклеванова, — были две короткие сцены, скупо, но глубоко написанные Вс. Ивановым, — в них нужно было показать революционера. Зерно роли я нашел аналитическим путем. С образа была снята всякая декламационность. Пеклеванов скромно появлялся на сцене, говорил тихим голосом, он был близорук и казался чудаком, но за его внешней необщительностью скрывались большой ум, сосредоточенность и душевная мягкость. Все это казалось намного убедительнее театрального героизма и декламации»[[63]](#footnote-64). Актер хотел, чтобы его герой чем-то походил на молодого Ленина. В каждой сцене, по мысли Станиславского, должно было прозвучать {40} имя Пеклеванова, вызывая подъем — у одних, а у других — врагов — ненависть.

В совместной работе автора с режиссурой изменился и Вершинин. В повести партизанская масса вела за собой вожака. Писатель сравнивал его с «тучей», следующей туда, куда дует «ветер». Режиссуру интересовали психологические мотивы, сделавшие этого спокойного, медлительного крестьянина партизаном, смелым организатором борьбы против интервентов. Вершинин — Качалов как бы проходил пеклевановскую школу.

Это продиктовало окончательную композицию пьесы. Если сначала «Фанза» предшествовала эпизоду «Насыпь», то в сценическом варианте смерть Пеклеванова следовала после взятия партизанами бронепоезда. И они, не зная о трагической гибели председателя ревкома, шли в город на помощь к Илье Герасимовичу.

Станиславский определил жанр «Бронепоезда» как народную эпическую трагедию. Жанр трагедии означал для него философское осмысление событий, укрупненность мысли.

Режиссерами спектакля были Судаков и Н. Н. Литовцева. Из семидесяти двух репетиций сам Станиславский провел одиннадцать.

Создать спектакль, «одержимый единой художественной идеей», означало для Станиславского, прежде всего, привести актеров к тому, чтобы они зажили теми мыслями, которыми жил автор. И он спорил с Книппер-Чеховой, с Андровской, пробовавшими найти более мягкие, спокойные краски для компании, собравшейся в оранжерее за серебряным самоваром. Станислав-скип, репетируя сцену «На колокольне», заставлял ее участников через специально придуманные им этюды ощутить подлинные чувства гнева, протеста, готовности к борьбе, к отпору. Каждый безымянный должен был здесь защищать свое, личное, свою родину.

Особое значение получила в этой постановке мысль Станиславского о главенствующей роли сверхзадачи и сквозного действия. Он, прежде всего, проверял, как пронизана та или иная картина сверхзадачей спектакля. В сцене «Оранжерея» он требовал от режиссера Литовцевой показать озлобленность людей, прибежавших из Самары во Владивосток, предлагал актерам в самых неудобных положениях вести диалоги о далекой благодатной Самаре, о ненавистных большевиках, о крестовом походе, о страшном Пеклеванове. Увидя на следующем показе, что исполнители как-то пообвыкли и приспособились к неудобствам, велел выкинуть все вещи, все узлы и играть в пустой комнате стоя, бегая по ней. Так он уничтожал благодушие спокойной сцены, наращивал в актерах, игравших «бывших русских», чувства растерянности, шаткости, ненависти к тем, кто заставил их расстаться со спокойной, удобной, привычной жизнью.

Во втором эпизоде, «На берегу моря», Станиславский боялся «театрального» выхода Пеклеванова. Тот должен был появиться, {41} не привлекая внимания. Станиславский говорил Судакову, режиссеру этой сцены, что чем больше будет прогуливающихся статистов, тем больше полезет в глаза фальшь. Фон должен создаваться теми же актерами, которые заняты в эпизоде.

В эпизоде «Станция» Станиславскому понравилась толпа беженцев, сделанная Литовцевой. За каждой фигурой ощущалась живая человеческая биография, было понятно, кто эти люди, оказавшиеся вместе с белой армией в неведомой им дотоле Сибири. «Здесь и дама в манто, истеричная и злая, и аккуратная гимназисточка с пышным бантом, тщательно завязанным в косах, и забитый учитель в поношенном пальто, этакий чеховский Медведенко, бежавший, видимо, только по привычке подчиняться начальству, и древний, трясущийся отставной генерал, который может каждую секунду тихо умереть от старости, и его подтянутая, чопорная жена… и представительный господин с лоснящимся пробором, и типичный “интеллигент” в пенсне, с бородкой…»[[64]](#footnote-65). Но вся эта разношерстная толпа была объединена чувством страха, тревоги, неуверенности. И разные по возрасту, характеру, воспитанию люди, бессмысленно повторяли движения метавшегося на первом плане капитана Незеласова.

Финал сцены на «Станции», когда равнодушным поворотом головы Незеласов отправлял ни в чем не повинного мужичонку на смерть, эмоционально подготавливал знаменитую картину «На колокольне».

Станиславский продумал строгую пластическую композицию этой важнейшей народной сцены: Вершинин на площадке колокольни был как бы вершиной треугольника, основание которого где-то внизу, откуда идет мощный гул тысяч людей. Он предложил надеть на белозубого Ваську — Баталова, Ваську-песню, как зовет его Вершинин, рубаху не цвета «хаки», как предполагалось вначале, а красную: «Вы, Баталов, самый пылкий из всех персонажей пьесы. Вы колышетесь среди партизан, как знамя. И рубашка… Рубашка на вас должна быть алая. Да, алая. И чтобы ближе к жизни, чуть выцветшая от солнца. Не подпоясанная. Длинная. Свободная. Вот именно… как знамя»[[65]](#footnote-66).

Проверяя картины по сверхзадаче, Станиславский отверг придуманный им же конец «Насыпи».

По его первоначальному замыслу слышался нараставший шум бронепоезда… Занавес закрывался. И когда сцена открывалась вновь, то зритель видел картину лесного утра, слышал щебет птиц и только темное пятно на рельсах говорило о разыгравшейся здесь трагедии, о подвиге партизана Син Бин‑у, легшего на рельсы, чтобы остановить бронепоезд. Прекрасная вечная природа, равнодушная к человеческой борьбе, страданиям…

Отказываясь от собственного замысла, Станиславский иронически говорил, что это все «запоздалые червячки символизма». {42} Необходима максимальная напряженность, лаконизм. И он нашел такой финал: распластанный на рельсах Син Бин‑у просил уйти Ваську, подползшего к нему. Все нарастал стальной грохот… Полная темнота… Грохот усиливался, он надвигался на зрителя… Вдруг тишина… Выстрел… План партизан удался…

В эпизоде «Фанза», чтобы передать остроту последних часов перед восстанием, Станиславский потребовал полнейшей тишины. Пока шла эта сцена, жизнь должна была замереть во всем театре. Ни единого шума, шепота, стука. И вот в такой абсолютной, необыкновенной тишине Маша — А. К. Тарасова просила своего Ильюшу не ходить, так как опасность таится за каждым углом. А Пеклеванов — Хмелев мягко успокаивал ее, говорил со Знобовым. Открывал дверь. Вбегал обратно в комнату, выскакивал в окно. За ним следовал шпик — японец с букетом хризантем. Тишина разрывалась выстрелом…

Особенно долго искал Станиславский финал спектакля. Ничто не должно было отвлекать от главного — трагической гибели Пеклеванова и неодолимой воли к победе восставшего народа.

«Одержимость единой идеей» определила и пластическое решение всех сцен. Задумывая спектакль трагедийного плана, Станиславский искал художника, мыслящего обобщенными категориями. Его увлекла выставка работ ленинградца Л. Т. Чупятова, который исповедовал принцип «сферической перспективы», провозглашенный К. С. Петровым-Водкиным. Чупятов экспериментировал с объемными формами, располагая их под резким углом к плоскости сценической площадки, создавая этим ощущение экспрессии. Станиславский предложил ему оформить «Бронепоезд». Когда эскизы были получены, в театре создали пробную выгородку… Практически реализовать идею Чупятова оказалось невозможным. И. Я. Гремиславский писал, что «живой актер, стоящий вертикально на наклонной или сферической плоскости, мгновенно разрушал бы иллюзию»[[66]](#footnote-67).

Тогда оформление было поручено Симову. Работа над «Бронепоездом» стала этапной и для него. Художник, любивший детали, теперь сознательно отказывался от них. Он говорил, что сейчас орудовать надо «пластами». «Суровое время, жизнь приподнятая, чувства обостренные — пусть они развернутся на убедительно простом фоне».

Станиславский усилил это требование. Он просил переселить семью Незеласова из просторной комнаты в маленькую оранжерею, чтобы пояснить, насколько нелепа попытка создать видимость привычной жизни. В грозовом небе, написанном для эпизода «На берегу», Станиславский увидел образ всего спектакля. Он просил художника, чтобы этот образ впервые возник в сцене «Станция». Никакого леса, тайги. Две платформы, рельсы. Небольшое здание станции. Открытое пространство сцены, на котором рельефнее {43} вырисовываются актеры. И свинцовое зимнее небо, нависшее, тяжелое, давящее. В эпизоде «На колокольне» он также просил убрать вершины деревьев и вообще лишние детали, а сделать побольше крышу — расширить игровую площадку.

Такими же строго лаконичными были сцены «Насыпь», «Фанза».

После премьеры Литовский писал: «Мы так привыкли к тому, что революционная пьеса непременно сопровождается конструктивной установкой, что яркие, вполне реалистические декорации Симова в “Бронепоезде” выглядели по-новому»[[67]](#footnote-68).

Симов применил в этом спектакле и объемные декорации, и живопись, и световые эффекты. Но главным было небо, меняющееся от картины к картине.

Станиславский так определил единый художественный образ спектакля: «Реальное оформление переднего плана и грозное, пылающее, зловещее небо. При максимальной простоте — страшная напряженность»[[68]](#footnote-69).

«Бронепоезд» нанес сильный удар противникам Художественного театра, подавив многие критические огневые точки. Ему аплодировали М. Горький, делегаты XV съезда партии. Луначарский назвал спектакль триумфальным. Наиболее удались, по его словам, сцены «Колокольня», «Насыпь», «В бронепоезде», а больше всего — эпизод «распропагандирования», который сделан с «правдивостью совершенно изумительной и хватает вас за сердце»[[69]](#footnote-70). А. В. Февральский утверждал, что «основная черта спектакля — это подкупающая искренность»[[70]](#footnote-71). П. М. Керженцев писал о «большом этапе театра»[[71]](#footnote-72).

Но до идиллии в критике было далеко. Блюм утверждал, что «революции в спектакле нет», что революция там — «страшная, обрушившаяся, как шквал», несущая «страдания, смерть, физическую боль», и вообще для постановки характерен «мрачный колорит», а светлые тона найдены «только для дядей Ваней и тетей Маней в первой картине»[[72]](#footnote-73).

Если Луначарский считал, что Качалов играл Вершинина «обаятельно, правдиво, глубоко, просто», если Керженцев говорил о простоте, почти скупости актера, создавшего «фигуру прямого, сильного, уверенного и душевного крестьянского вождя», то Блюм увидел в этом герое «кулака», «Ивана Сусанина», «великого князя Константина Константиновича», Пеклеванова же Хмелев, по его мнению, «показал каким-то юродивым». Веский, перечисляя политические {44} ошибки спектакля, обвинял режиссуру в искажении «правильной социальной перспективы», а в Вершинине — Качалове разглядел «народнического мужичка»[[73]](#footnote-74).

Полемика вокруг «Бронепоезда» имела принципиальное значение. Она отчетливо выявила различные представления о том, как изображать «классовое» в искусстве. Блюм считал: «Чтобы занимать зрителя, герой должен быть положительным или отрицательным». Бескин, развивая эту мысль, обвинял режиссуру в том, что она «искривляет современную тему, ее классовую остроту в сторону бесхребетной всечеловечности… идеологическим упором делает не классовую борьбу, а Человека с большой буквы».

В этот разгоравшийся спор о «классовом» в советском искусстве, как известно, потом включился и М. Горький, призывавший понять, что «классовое» — «не бородавка на лице».

На комсомольском диспуте о «Бронепоезде», где Бескин отстаивал свои позиции, один из выступавших заявил: «Довольно нам показывали гражданскую войну в виде колонн Красной армии, приближающейся стройными рядами к городу, в котором бесшабашно пирует и разлагается буржуазия»[[74]](#footnote-75).

Непрерывные нападки критики «левого фронта» были болезненны. Но они не могли поколебать позиции Станиславского. Для него главным в спектаклях второй половины 1920‑х гг. было ощущение огромности исторических событий, современником которых он стал, взволнованность величием подвигов человеческого духа, соприкосновение с меняющимися социальными пластами жизни.

После Булгакова и Вс. Иванова его особенно заинтересовал Леонов. В «Бронепоезде» работа с автором легла на плечи Судакова. С Леоновым Станиславский встречался сам. Его поразила яркость творческой индивидуальности последнего. На репетициях «Унтиловска» и позже, на заседаниях Художественно-политического совета театра, обсуждавшего спектакль, Станиславский подчеркивал: талантливость Леонова в том, что драматург показывает революцию не через внешние проявления, а через человека, его душу, весь его внутренний мир. И заявлял, что это пьеса, где актер может по-настоящему показать свое искусство.

Духовное обновление личности, принесенное революцией, которое Станиславский увидел в образе «честного, здорового» Буслова, и крушение позиций маленького «подпольного» философа Червакова, раздавленного новым временем, — вот то главное, что привлекло его в «Унтиловске» и что он хотел показать в своем спектакле.

Варианты оказались неизбежны. Остановились на шестом, когда поправки начались уже непосредственно в процессе репетиционной работы. Станиславский призывал к бережности при обращении с автором. «Он, — вспоминал Сахновский, который был {45} режиссером этой постановки, — говорил, что следует как можно ближе познакомиться с особенностями этого своеобразного писателя, что в Леонове есть что-то “леоновское”, что живет и в его недраматических произведениях, но что наиболее ярко может быть почувствовано из непосредственных отношений с ним самим»[[75]](#footnote-76). Леонов, таким образом, проходил школу драматурга в непосредственном взаимодействии с самим Станиславским, который, по словам Сахновского, «учил его отжимать и сокращать. Он показывал ему, идя на сцену, как желаемое для Леонова действие можно выразить не многословной тирадой или высказыванием по этому поводу ряда действующих лиц, а поведением, отношением героя плюс какие-то две фразы, нужные и меткие для данного положения»[[76]](#footnote-77).

Станиславскому было важно, чтобы в пьесе яснее прочертился основной конфликт — бешеное сопротивление «Унтиловска» как символа всего отживающего и активное наступление нового.

Если в авторском финале снежная вьюга заметала Унтиловск, то в сценическом варианте появились комсомольцы, которые жили здесь же в городе. Спектакль кончался их песней и фразой Буслова: «Весна всегда с метелями».

«Леоновское» Станиславский ощущал не только в углубленном психологизме, но и в тяге к гротеску, разрушающему привычно-бытовые границы. Он подсказывал Крымову, оформлявшему спектакль, — комнаты леоновских персонажей таковы, что в них или вообще не влезают вещи, либо они вообще пусты. «В лице художника Крымова, — пишет Марков, — он (Станиславский. — *Л. К*.) нашел прекрасного помощника. Реальной и обобщенной была вся душная атмосфера заброшенного городка: и огромная пустая комната Буслова, нависший потолок, который был посредине подперт каким-то нелепым бревном, и белые стены узкой комнаты Редкозубова, и заставленные вещами покои батюшки»[[77]](#footnote-78).

К острой форме, к гротеску Станиславский вел и актеров второго поколения: Ливанова, игравшего Аполлоса, Кедрова — попа, Добронравова — Редкозубова, Шевченко — солдатку Васку. Но центром спектакля стал Москвин — Черваков. Созданный им образ был философски емким. Актер подошел к нему с горьковской ненавистью к мещанству и с творческим опытом художника, прошедшего школу спектаклей, поставленных по прозе Достоевского. Он ничего не упрощал в этом «унтиловском Мефистофеле», ни его духовного ничтожества, ни силы его ненависти.

В Червакове — Москвине было сжигающее честолюбие неудачника, претензии на «сложность», недоступную для прочих и бешеная злоба на тех, кто уверенно идет по жизни, отбрасывая его, Червакова, на задворки. В маленьком, сереньком, незаметном человеке, появляющемся в первых сценах, в эпизоде объяснения с Раисой, открывалось такое «подполье», что критики, встретившие {46} «Унтиловск» в штыки, должны были признать, что это «жуткая, пугающая фигура, он и жалок и смешон и в то же время страшен в своем бесновании и трагическом отчаянии»[[78]](#footnote-79).

Станиславский ощутил «леоновское» именно в тяге к психологическому гротеску, разрушающему жанрово-бытовые границы. Но его эксперимент в «Унтиловске», смелая, блестящая работа Москвина не были приняты и даже поняты. Драматургический материал, к которому обратился МХАТ, объявлялся реакционным, так как в нем «много от Достоевского и Чехова — неудача гнилой реакционной интеллигентщины типа Мережковского и Бунина»[[79]](#footnote-80). Тверской обрушивался и на Леонова и на Крымова, и на актеров. «Кое‑что взято из “На дне”, — писал он, — кое-что от спектаклей Достоевского. Исполнение Москвиным роли Червакова особенно приближает “Унтиловск” к тому периоду МХАТа, когда в его репертуаре преобладали пессимистически-упадочные тенденции»[[80]](#footnote-81). Возмутила его и актриса А. П. Зуева, ибо доводила роль «почти до пределов гротеска».

Впоследствии Марков писал, что «Унтиловск» с его символическими обобщениями был недооцененным художественным явлением, так как в этом спектакле «вопросы этики и морали доминировали над темами непосредственно политическими и социальными»[[81]](#footnote-82).

А Станиславский почти одновременно с «Унтиловском» работал и над «Растратчиками» Катаева (режиссер Судаков). Уходя от фельетонной основы авторской инсценировки, он ставил спектакль о драме бессмысленного, безобразного духовного «расточительства». По признанию Катаева, от первоначальной редакции на сцене остался лишь первый акт и часть последнего. Бытовые картины в Ленинграде, в деревне, куда попадали герои, были заменены гротескной сценой на ярмарке, где «растратчики» разменивали, спускали до копейки самих себя. Марков писал, что «Художественный театр хотел видеть в Катаеве Гоголя…»[[82]](#footnote-83)

В данном случае Станиславский переоценил авторские возможности и чем более он хотел «возвысить эту интимную пьесу до больших обобщений и углубить ее до сложной психологии, тем дальше он уходил от авторского материала»[[83]](#footnote-84).

Но направление работы над «Растратчиками», которую Станиславский назвал «безрадостной», органически продолжало его предшествующие поиски.

Приглашение такого художника, как Рабинович, с его тягой к «конструктивно-динамическому» оформлению, в значительной {47} степени определило стиль спектакля. Рабинович использовал принцип ширм, выдвигавшихся из глубины сцены на зрителя, позволявший быстро менять место действия, условно его обозначая. Станиславский требовал от актеров полного внутреннего оправдания фантастических поступков героев. Критика, даже ругая, не могла не отметить особенность актерских работ в этом спектакле. Мазинг писал, что в «Растратчиках» Художественный театр пытался отойти от обычной манеры сценической игры, «переключить в более заостренные современные формы». Разгул в трактире, по его словам, превращался в гротесково-кошмарную сцену: «Жадно горящие глаза дикого сброда, цепкие руки, щупальцами тянущиеся к деньгам пьяного Ванечки»[[84]](#footnote-85).

В оценке «Унтиловска» можно было найти противоречие: то привычно обвиняли в «натурализме», то упрекали в «достоевщине», «мережковщине». «Растратчиков» бранили именно за остроту решения: «Показанный зрителю в условных тонах быт, это, конечно, только ретроспекция воспаленного воображения героев и, быть может, самого театра… Советские учреждения, символически появляющиеся из какого-то мрака (первая картина), советские служащие — какие-то жуткие маски из сухово-кобылинского “Дела”»[[85]](#footnote-86). Этот же рецензент обвинял Хмелева в том, что его инженер Шольте (персонаж, введенный театром) заставил вспомнить Тарелкина.

«Унтиловском» и «Растратчиками» завершился важный период творчества Станиславского.

Все мысли великого художника сосредоточились в то время на новой миссии искусства, сделавшего подлинным своим героем народ, его идеалы, его стремления, его борьбу.

На заседании Художественно-политического совета театра, обсуждавшего «Унтиловск», послышался упрек в том, что пьеса отбрасывает театр назад, поскольку в ней нет массовых сцен. Станиславский отвечал, что массовые сцены — это самый низкий вид искусства, так как исполнители массовых сцен — лишь пешки в руках режиссера-постановщика, но не режиссера-психолога, режиссера-учителя. И в «Бронепоезде 14‑69» он превращал массовую сцену в народную, каждый участник которой представал как неповторимая человеческая индивидуальность и в какой-то момент действия становился истинным героем спектакля. Так и было в этой постановке с Васькой Баталова, с Син Бин‑у Кедрова.

Идейно-творческая позиция художника, его сосредоточенность на духовных процессах, происходивших в современниках, внимание к внутреннему миру личности являлись мощным стимулом для дальнейшей работы над «системой».

Станиславского тревожило «огрубление» актерского искусства, пренебрежение к внутренней сути образа за счет внешней выразительности. Он отстаивал свои позиции с непоколебимым мужеством, — {48} ведь «система» объявлялась рапповцами методом «идеалистическим», «упадочным», враждебным принципам пролетарского театра, методом, который должен быть «взорван». «По этому поводу, — пишет В. Н. Прокофьев, — составлялись резолюции и писались статьи, которые воспринимаются сейчас как курьез»[[86]](#footnote-87). Но тогда, смешного было мало.

В начале 1932 г. Станиславский обратился к делегатам XVIII Всесоюзного съезда работников искусств с письмом об идейно-художественных задачах советского искусства, где говорил о необходимости серьезно изучать органические законы сценического творчества для применения их в практике советского театра.

В конце 1920‑х гг. болезнь прервала его работу в театре.

Спектакль «Отелло» (1930) с Л. М. Леонидовым в главной роли выпускал в отсутствие Станиславского Судаков.

Но режиссерский план шекспировской трагедии отразил начало новых поисков режиссера в развитии «системы».

## 2

Немирович-Данченко, вернувшись в начале 1928 г. после двухгодичного отсутствия, с головой окунулся в работу: ставил «Блокаду» (1929), репетировал «Бег» (1929), работал над «Дядюшкиным сном» (1929), помогал режиссерам Телешевой и Вершилову в спектакле «Реклама» (1930).

Полным ходом шли репетиции и в Музыкальном театре (бывшей Музыкальной студии). В 1929 г. там состоялись премьеры «Девушка из предместья» де Фалья и «Джонни» Э. Кшенека, в 1930 г. — оперы «Северный ветер» Л. Книппера, по мотивам «Города ветров» Киршона. В том же, 1930 г. Немирович-Данченко выпустил одну из этапных постановок — «Воскресение» по роману Л. Толстого.

Между «Пугачевщиной» и «Блокадой» легли месяцы пребывания в Америке, насыщенные событиями, впечатлениями. Немирович-Данченко поехал за океан после гастролей Музыкальной студии, по приглашению одного из руководителей «Юнайтед Артисте». Ему предложили поработать в Голливуде консультантом и встречали торжественно, триумфально. Знаменитый американский киноактер Барримор сравнил приезд Немировича-Данченко с «сошествием господа бога на землю».

Планы Немировича-Данченко были действительно грандиозны. Он хотел попытаться проложить для кинематографа новые пути. Пути к «изображению человеческого духа», так как наиболее замечательное качество молодого искусства видел в том, что оно {49} может с необычайной силой передать психологическую жизнь образа. Даже процесс мышления, то есть то, к чему он шел в театре еще в «Братьях Карамазовых».

Основатель Художественного театра хотел попытаться научить экран «искренности», «простоте» — основным качествам русского искусства… Открыть кинематографу путь к трагедии.

Немирович-Данченко сразу же предложил руководителям кинофирмы большой список произведений для инсценировок, среди которых — чеховский «Вишневый сад», «Игрок» Достоевского, несколько пьес Островского, «Евгений Онегин» и другие произведения русской классики. Он уже представлял себе, как можно экранизировать «Царя Федора», «Бориса Годунова»…

Но встречи с голливудской действительностью оскорбили его. Ему показали такой испорченный, безвкусный сценарий по толстовскому «Воскресению», что Немирович-Данченко категорически отказался даже дать хотя бы один-два совета.

Предложенные им темы для сценариев: «История Пугачевского бунта», «Игрок» и «Снегурочка», в роли которой ему виделась Мэри Пикфорд, были отвергнуты как неподходящие для американских зрителей. На «Пугачева» руководители кинофирмы соглашались лишь в том случае, если Екатерина влюбится в находящегося в клетке вождя крестьянского восстания.

У Немировича-Данченко возникла мысль организовать в Голливуде русскую группу, так как там скопилось «много русских талантов».

Эта идея тоже не имела поддержки.

И несмотря на то, что у руководителя МХАТ завязались глубоко дружеские отношения с крупнейшими американскими актерами, которым он помогал советами, — Мэри Пикфорд, Дугласом Фербенксом, Лилиан Гиш, Глорией Свенсон и другими, — пробыв пятнадцать месяцев в Голливуде, Немирович-Данченко поспешил покинуть столицу кинопромышленности, пропитанную, по его словам, духом коммерции и спекуляции.

Объясняя свое решение Луначарскому, он писал о резком несоответствии богатой технической базы Голливуда с «детским» уровнем культуры. «При выборе содержания руководствуются так называемыми “американскими вкусами”… высшая точка американских вкусов: счастливый конец. Тут доходит уже до невероятных курьезов, вроде того, что Анна Каренина получает развод от самого царя и выходит замуж за Вронского… Я скоро понял, что если бы я даже и вмешался, то только бы напутал…»[[87]](#footnote-88)

Но дав такую резкую оценку Голливуду, он отмечал интереснейшие поиски, которые велись в области драмы О’Нилом, Дос Пассосом, одну из пьес которого хотел поставить…

Говоря о постоянном, жадном желании нового, Немирович-Данченко исповедовался своему ближайшему верному другу: «… Революция мне помогла чрезвычайно. Для меня от нее выигрывала {50} моя идеологическая закваска, а умалялась та внешняя сила житейского консерватизма, ради которой я так часто не был самим собой»[[88]](#footnote-89). Так писал он Александру Ивановичу Южину в 1926 г.

Оказавшись дома, Немирович-Данченко как бы возвратился к только что прерванной работе. Накануне премьеры пьесы Вс. Иванова он писал в редакцию «Вечерней Москвы» о творческих задачах, которые решались в новом спектакле, повторяя слова, сказанные ранее о «Пугачевщине». О поисках трагического, монументального спектакля, о решительном отказе как от плаката, так и от натурализма, о «трагической ноте», о четкой форме. «Мы хотели, — сообщал он, — освободиться от сентиментальности, которая убивает трагедию. Мы искали внутренней наполненности, закованной в строгие и четкие, я бы сказал, музыкальные формы»[[89]](#footnote-90).

Слова о «музыкальной форме» не были случайными. Работа в Музыкальной студии, постановки «Лизистраты» Аристофана (1923), «Кармен» Бизе (1924), открыли для, казалось, все повидавшего художника, новые творческие закономерности и перспективы.

Ведь в «Лизистрате» для Художественного театра было действительно необычно многое. Выбор откровенно площадной комедии. Оформление Рабиновича, применившего единую архитектурную установку на движущемся кругу, повороты которого давались без занавеса, при полном свете. Так как кулис не было, то актеры выходили из люков снизу.

Толпа-хор подчинялась единому музыкальному ритму, жила единой психологической задачей. Она воспринималась как слитное целое.

Р. М. Глиэр, написавший к «Лизистрате» музыку, называл Немировича-Данченко «величайшим музыкальным режиссером»: «Никто так глубоко, как Владимир Иванович, не ощущал музыки в спектакле… Гуманистическое звучание и сарказм бессмертной комедии Аристофана, которые Владимир Иванович Немирович-Данченко сумел довести и до всего коллектива исполнителей, развернули музыкальный план спектакля до большой музыкальной формы…»[[90]](#footnote-91)

Режиссер ориентировал композитора на приподнятые жанры — марши, гимн, молитва, священные пляски. Художнику предлагал идти к упрощению, к «конструктивизму», ни в коем случае не останавливаться на полдороге. Иначе уж лучше назад к Симову. Декорацию, предложенную Рабиновичем, назвал «пленительной». Тот воздвиг группу изящных летящих колонн, соединенных лесенками, переходами, площадками. Приподнятость, мажорность {51} усиливалась цветовой гаммой — ярко-белые колонны, ярко-синее небо, ярко-красные одежды женщин и воинов, сияющее серебро шлемов.

Актеров Немирович-Данченко вел к внутренней наполненности, мужественности, простоте. Он настаивал на героическом звучании темы Лизистраты. Не случайно уже после премьеры, на которой эту роль играла О. В. Бакланова, он настойчиво репетировал с В. Н. Пашенной, считая, что она справится блестяще, что это ее.

Темпераментность спектакля выплескивалась в чисто постановочных решениях. В частности, в том новаторском приеме, который Марков назвал «одухотворенной декорацией»: «Все сцены бегства, безудержной драки, ослепительного фейерверка движущихся, кувыркающихся, борющихся тел приобретали особую остроту в соединении с ритмом установки, вращающейся то параллельно, то наперерез толпе народа»[[91]](#footnote-92).

Необыкновенно высоко оценил постановку аристофановской комедии Луначарский, заявивший: «“Лизистрата” была работой огромной значимости. Наши театральные хроникеры не поняли всего ее значения»[[92]](#footnote-93). Он считал, что спектакль оценят по достоинству в будущем. В «Лизистрате» поиски монументальных были начаты. В «Кармен» Бизе они настойчиво продолжались.

Немирович-Данченко считал «Кармен» трагедией. В своих режиссерских набросках он писал: «В музыке “Кармен” есть две основные темы: “песнь о бесстрашии” и “трагедия любовной страсти”». Свой спектакль Немирович-Данченко назвал «трагическим представлением на музыку Бизе».

Суровость и страстность были основными его красками. Режиссер пошел по пути внешнего самоограничения, проявленного им когда-то в «Братьях Карамазовых». Никакой живописности, испанской экзотики, бытовых подробностей (декорации опять делал Рабинович). Единая установка с лестницами, переходами, на которых располагался хор. Небольшая площадка, где развертывались драматические события. Детали, обозначающие место действия. В спектакле господствовал сумрачно-торжественный черно-красно-коричневый колорит. Ни единого яркого пятна.

Немирович-Данченко, как и в «Братьях Карамазовых», сосредотачивал все внимание на трагическом столкновении героев. Сжигающее чувство Хозе — «доброго малого», «крестьянина-собственника» и не знающая никаких преград страсть к свободе у Кармен. Эту коллизию, — по словам Немировича-Данченко, — театр хотел развернуть по всем правилам античной трагедии. Хор Немирович-Данченко и решал «как в античной трагедии». Это — «вещий народ». Он нес основной лейтмотив спектакля — тему рока, трагической неизбежности и не имел прямого общения с героями. {52} Хор был или свидетель, или судья. Иногда же его реплики воспринимались как внутренний монолог действующих лиц, их воспоминания.

Свое «трагическое представление» Немирович-Данченко назвал «Карменсита и солдат», подчеркивая самостоятельность рожденного произведения. Луначарский, который не во всем принял этот «глубокий эксперимент», писал, тем не менее, что считает «обработку “Кармен” поразительной» и видит в ней «лицо будущего театра».

К «Блокаде» Немирович-Данченко подходил, таким образом, обогащенный найденным в области строгой монументальной формы в предшествующих постановках Музыкальной студии.

Пьеса Вс. Иванова, посвященная борьбе с кронштадтским мятежом, привлекла Немировича-Данченко, по его словам, сочетанием высокого героизма с «чрезвычайно простым человеческим материалом». К тому времени он пришел к выводу, что Мейерхольд и Таиров дали плохих последователей. Но характерно, что ему не понравились и «Дни Турбиных». «Смотрел спектакль “Турбины”, — говорил он актерам своей Музыкальной студии, — и мне представляется, что я сижу в театре 57 лет тому назад. Павильончики, окошечки, зеркало и проч. — все старо и скучно. Мне нужно новое… во всем, в идеологии, и в современности»[[93]](#footnote-94). Это «новое» режиссер видел в «трагическом пафосе без ходуль», в «строгой простоте» ясных и потрясающих чувств, которыми жили люди первых лет революции.

В то же время в «Блокаде» Немирович-Данченко хотел разбить излишне прямолинейный подход к новому герою. В большевике Артеме Аладьине режиссер вместе с Качаловым, игравшим эту роль, искал не «железного комиссара», а живой характер рабочего-питерца. Актер просил Вс. Иванова устроить ему встречу с участниками событий, рассказывал старым типографским рабочим содержание пьесы, прочел отрывок из нее, вызывая их на воспоминания о пережитом. Он жадно впитывал жизненную правду. Отсюда родился и внешний облик героя «Блокады»: мешковатый сюртук, неуклюжее подергивание усов. Но, избегая трафаретной героики, режиссер всячески хотел уйти и от бытовизма, стремился слить «жизненное» и «социальное».

Немирович-Данченко резко вмешался в работу Судакова, проводившего начальные репетиции, именно потому, что тот вел актеров к бытовой драме. Он потребовал полностью восстановить текст автора, с которым Судаков обошелся вольно. Особенно много внимания Немирович-Данченко уделил народным сценам. На первом этапе они разрабатывались традиционным мхатовским методом с подчеркнутой индивидуализацией каждого персонажа. Репетируя массовую сцену третьего акта, режиссер давал краткие, но исчерпывающие характеристики: «Ларчик, как и все обыватели, изголодавшийся, мерзнущий. Ненавидит и боится {53} власть. Продает часы. Очень мягок и робок, деликатен. Добровольский — человек, дошедший до полного отупения. Вероятно, бывший учитель. Фрумен и Вронская — муж с женой. Бывшие люди. Вронская где-то даже пробует кокетничать с Рубцовым, но за улыбкой скрываются сдерживаемые огромные злоба и ненависть. Бабушкин — энергичный человек, возможно, бывший дьяк. Говорит на “о” громко, сильно, на большом темпераменте. Легко заражает окружающих»[[94]](#footnote-95).

Оформлять спектакль был приглашен, как в «Лизистрате» и «Карменсите», Рабинович. На этот раз художник отказался от конструктивного решения, от единой установки. На смену летящим белоснежным колоннам «Лизистраты» пришли реальные набережные и дома Петрограда 1921 г.

Прием, избранный художником, диктовался режиссерским замыслом. Для Немировича-Данченко в спектакле был важен момент «узнавания». Реальный облик голодного, замерзшего, блокированного города должен был рождать у современников живые ассоциации, повышать трагическую напряженность действия. Но реальность декораций Рабиновича тяготела не к достоверности быта, а к правде времени. Острые ракурсы. Суровый серый колорит. Очертания домов и людских фигур, расплывающихся в тумане. Замершее, заблудившееся судно у тяжелого гранитного парапета. Покосившаяся, будто от пронесшейся бури, вывеска. Молчащие сломанные ротационные машины в старой печатне, где началась «волынка».

Вот начало третьего акта, подробно описанное Литовским:

Туман, мост, уходящий в туман, по этому мосту… идут матросы, идут строгим строем и расплываются в тумане. Внизу лед Невы у Финского залива. Багровые лучи заходящего морозного зимнего солнца освещают различные группы людей и неожиданную барахолку у одного из устоев моста: здесь продаются разные случайные вещи. И вдруг луч уходящего солнца вырывает из тумана, из нагромождения разных бытовых вещей статуэтку Будды: она поблескивает красным золотом, как символ старого мира. А там, наверху, идут и идут матросские колонны, утопая в петербургском тумане. Вот деталь! Без единого слова, без единого звука, в полной, почти мистической тишине, когда перестаешь различать даже шаги идущих на штурм, — одним небольшим штрихом, в одной только режиссерской детали Немирович дал нам ощутить весь пафос грядущего нового и закат старого мира[[95]](#footnote-96).

При своем появлении «Блокада» вызвала на редкость противоречивые оценки. Одни видели в ней величайшую революционную героику, другие — чуть ли не контрреволюционную вылазку. Керженцев под впечатлением закрытого просмотра заявлял на страницах «Правды»: «Вс. Иванов написал превосходную пьесу, и театр показал ее безупречно»[[96]](#footnote-97). Литовский утверждал, что Немирович-Данченко «сумел из этого безусловно талантливого материала сделать спектакль большой драматической насыщенности {54} и подъема», «найти форму большого героического стиля»[[97]](#footnote-98).

Но одновременно появились и совсем другие отзывы. Постановка показалась слишком суровой. Раздались упреки в отсутствии революционного пафоса, в том, что Артем Аладьин, делегат Десятого съезда, показан автором «не бодрым бойцом», а режиссура еще усилила «нытье, уныние». Сетовали, что в пьесе «нет коллектива». Бескин обвинял режиссуру еще и в том, что она «замяла» «биологическую» блокаду, «блокаду чувств, которая является “подводным течением” в этой драме»[[98]](#footnote-99).

Немирович-Данченко считал этот новый опыт постановки монументальной трагедии важным на пути Художественного театра. После премьеры «Блокады» он писал Вс. Иванову, что сохраняет о нем и его таланте «самые радостные чувства»[[99]](#footnote-100).

Режиссера привлек и талант Булгакова. В октябре 1928 г. он приступил к репетиции «Бега». И продолжал отчаянно, до последнего, бороться за спектакль, снятый по требованию Главреперткома.

К концу 1920‑х гг. Немирович-Данченко, как и Станиславский, вновь обратился к классикам: к Достоевскому и Толстому.

В постановку «Дядюшкиного сна» он включился довольно поздно. До него репетировали спектакль Сахновский и К. И. Котлубай. Как сообщала О. С. Бокшанская, работа предстояла небольшая — только выпуск. Но вмешательство Немировича-Данченко оказалось решающим.

Его требования шли по нескольким направлениям. Как всегда, он был внимателен к стилю оформления.

Но главное было в работе с актерами. Немирович-Данченко и в классике хотел от них органического сплава жизненного и социального, хотел обострить трагическую тему одичания и распада личности в обществе купли-продажи, звучавшую у Достоевского. Сплав жизненного и социального был неотделим для него от «театрального» — от острой, отточенной формы.

Когда Немирович-Данченко вмешался в постановку, Хмелеву, игравшему роль князя, прочили неуспех, даже провал. Он был назначен на нее из-за болезни Лужского, и хотя уже блестяще сыграл своих стариков — Марея и Силана, в театре говорили, что князь — не его дело. Хмелев шел к образу Достоевского от острого внешнего рисунка — «человека-куклы», составленного из разнокалиберных кусочков. Его князь хромал на левую ногу, не видел на правый глаз, дергался, болтал, то и дело вскидывая на левый глаз четырехугольный лорнет с голубым стеклом. Распад внешний и внутренний, когда «душа выпотрошена».

Гротесковое решение пугало участников спектакля. Но Немирович-Данченко, увидев Хмелева, целиком принял его замысел. {55} Хотя он всегда предостерегал молодого Хмелева от излишней закрепленности формы, здесь режиссер ощутил чуткое проникновение в замысел писателя и поддержал поиски, помог актеру перейти от увиденного внешнего, к глубинному, внутреннему перевоплощению. Он посоветовал искать последние вспышки, человеческого в этой страшной развалине, в этом жалком пестром рамоли с его розовым жилетом, сиреневым галстуком и светло-коричневым фраком. Актер принял подсказку. В сцене романса Зинаиды, когда князь падал на колени и не мог подняться, Хмелев бормотал деревенеющим языком, задыхаясь, захлебываясь: «Я только теперь начинаю жить». Он плакал. В «дьявольском водевиле» возникала щемящая трагическая нота. И Немирович-Данченко постарался закрепить, усилить ее.

Репетируя финал, он добивался «фантасмагории», «затемнения умов», когда все привычные нормы поведения исчезают. Требовал дикой оголтелости озверевших мордасовских дам, готовых разорвать князя в клочки. Он определил «зерно» этой сцены словом «самосуд».

Сплав смешного и трагического в «Дядюшкином сне» для; режиссера был важен у всех исполнителей. Решая, можно ли М. О. Кнебель ввести на Карпухину, откровенно неудавшуюся А. П. Зуевой, Немирович-Данченко предложил ей сыграть роль сначала в жанре трагедии, а затем в водевильном ключе. И довольный, что суть образа взята верно, разрешил молодой актрисе без репетиций делать на сцене все, что угодно, не соблюдая никаких заранее выверенных мизансцен, играть озорно, смело, импровизационно. Видя «зерно» Карпухиной в сжигающем желании отомстить всем за былые обиды, в том, что эта дама всюду вносит сумбур и хаос, режиссер подталкивал исполнительницу к залихватской агрессивности.

Необычность формы «Дядюшкиного сна» заставила некоторых осторожных критиков предположить, что — это работа экспериментальная. Но для Немировича-Данченко экспериментальные поиски формы вообще были чужды. Обращение к каждому новому произведению означало для него рождение чего-то живого, неповторимого.

«… Верчусь около русской трагедии, ставя задачу: современного разрешения постановки русской трагедии»[[100]](#footnote-101), — писал Немирович-Данченко в 1924 г. накануне «Пугачевщины». В то время он думал о постановке «Бориса Годунова» в Музыкальной студии. Потом в «Пугачевщине», в «Блокаде», в «Беге» режиссер настойчиво искал трагедийного накала страстей… В 1929 г. он обратился к толстовскому «Воскресению».

Спектакль стал крупным художественным событием. В нем как бы сконцентрировалось все, над чем думал Немирович-Данченко {56} в послереволюционное десятилетие. Спектакль подвел итог и обозначил начало нового периода.

Толстой всегда влек его к себе, но путешествие в Америку несомненно дало дополнительный сильный психологический толчок. Искалеченная «Анна Каренина», получившая название «Любовь», искалеченные «Казаки», покушение на «Войну и мир»… В докладе «15 месяцев около американского кино» он говорил, что когда они с женой читали американский сценарий «Анны Карениной», «жена плакала настоящими слезами, так она была возмущена извращением романа Л. Н. Толстого»[[101]](#footnote-102).

Но дело было не только в желании противопоставить ремесленническим поделкам произведение искусства. Непосредственное знакомство с кинематографом натолкнуло Немировича-Данченко на новый путь инсценировки романов, а этот вопрос занимал его давно, еще со времен постановки «Братьев Карамазовых».

Проблема отношений театра и кинематографа в конце 1920‑х гг. волновала его остро. Он ощущал ее сложность. С одной стороны, Немирович-Данченко считал, что «красота экрана зависит от красоты, благородства и правды переживаний», то есть в этом основном вопросе не делал различий между двумя искусствами. Больше того, говоря об уникальной способности театра синтезировать, гармонизировать, он предсказывал, что театр, «грабящий» сейчас живопись, музыку, скульптуру, доберется и до кинематографа. В то же время Немирович-Данченко подчеркивал органическую несоединимость театра и кино — живого человека и мертвого изображения: «Я не так наивен, чтоб подходить к кино с приемами литературно-психологического театра, или чтоб забывать, что это прежде всего фотография, а не непосредственное общение актера с публикой», — писал он Луначарскому из Америки[[102]](#footnote-103). По приезде домой он выступил на диспуте о возможности использования кино при оформлении спектакля, опубликовал специальную статью, утверждая: «Кино и театр представляют собой что-то взаимно несмешиваемое, как вода и масло»[[103]](#footnote-104). И все-таки приходил к выводу, что поиски необходимы. В Берлине его заинтересовал спектакль Эрвина Пискатора «Распутин» по пьесе А. Толстого «Заговор императрицы», где было применено кино. Немирович-Данченко считал, что при отдельных, очень сильных сценах, немецкий режиссер не решил вопроса и подчинил в конце концов сцену кинематографу. В названной статье он обещал, что сам попробует использовать кино в своей новой работе — «Воскресении».

В процессе создания спектакля Немирович-Данченко отказался от этой мысли. Тем не менее в «Воскресении» его тяга к кинематографу проявилась почти парадоксально. Кино стало {57} своеобразным мостиком между соседними искусствами — театром и литературой, о тесном сближении которых так мечтал режиссер.

Компонуя эпизоды романа, Немирович-Данченко применил принцип монтажа — соединение двух внешне самостоятельных эпизодов должно было рождать дополнительный смысл. Например, смрадность тюремной камеры и изысканная роскошь нехлюдовского кабинета. Такие резкие сопоставления, обострили тему общественной несправедливости и лжи, приобрели в спектакле значение-ведущего трагического лейтмотива.

Иногда трагическое столкновение существовало в одной сцене. Текст взрывал то, что видели зрители. На сцене тянулась очередь измученных, замерзших людей перед тюремными воротами. Они ждали, чтобы их пустили на свидание с близкими, слушающими обедню в тюремной церкви. Очередь — открытая человеческая рана, молча вопиющая о страдании. А Качалов — «лицо от автора» в это время читал главу из романа о сути обедни, написанную Толстым с гневом и сарказмом.

Взрывчатость таилась и в психологических ходах. Нехлюдов — Ершов наедине с собой пытался внутренне оправдаться, а Качалов отвечал ему насмешливо, обнажая суть того, что произошло.

В. В. Дмитриев, оформлявший спектакль, этот прием монтажа контрастов сделал основным в изобразительном решении.

Пластические образы тоже строились по принципу резкого столкновения. Давящая смрадная теснота камеры — и преувеличенные размеры белых колонн, белых дверей судебного зала… Изящно изогнутые линии гостиной графини Чарской — и убогая, обесчеловеченная обстановка тюремной конторы… Камера политзаключенных, похожая на загон для скота, — и бескрайние холодные дали сибирской тайги в финале.

Художник искал царапающие ракурсы, напряженность колорита. В его комнатах и залах не было потолка. В зале суда уходящие вверх стены, колонны, увеличенные в своих размерах двери, спинки стульев создавали впечатление враждебности официального мира живому измученному человеку.

В сценах тюрьмы центр тесной, смрадной камеры, набитой женщинами-заключенными, занимали грязные нары, съедавшие и без того ничтожное пространство. Бело-черная симметричная разграфленность судебного здания контрастировала с радостно-звенящими тонами деревенской сцены, с сумрачно-сиреневатыми далями финала.

Белые тоненькие стволы берез на ярком зеленом фоне играли у Дмитриева ту же роль, что и свет, заливающий сцену в «Живом трупе» у Симова. Светлая красота мира и безобразная несправедливость людских страданий. Сам художник считал изобразительное решение деревенской сцены наиболее «толстовским».

При встрече с Л. Толстым сказалась и еще одна особенность. Отстаивая идейность сценического искусства, Немирович-Данченко увидел опасность в том, что новый элемент — классовое {58} восприятие образа начало расталкивать и театральное и жизненное чувствования. «И вот наша ближайшая задача, — говорил он, — должна идти по отысканию такого синтетического восприятия образа, в котором ярко сливаются чувствования — и классовое, и жизненное, и театральное»[[104]](#footnote-105).

В сложном переплетении задач, казалось, противоположных, исключающих какую бы то ни было односторонность, и родилось мхатовское «Воскресение» (режиссеры Судаков и И. М. Раевский).

Для Немировича-Данченко принципиально важным было идти не от последовательного изложения фабулы романа, а от его «зерна». «Зерно» же он увидел в толстовском названии «Воскресение». Не Нехлюдова, а Катюши, на роль которой он назначил Еланскую. Молодая актриса привлекла его искренностью, темпераментом. И при работе с ней Немирович-Данченко прежде всего звал к бесстрашию, к ощущению неисправимости случившейся трагедии.

Переводя толстовский роман на язык сцены, Немирович-Данченко шел не к «эпичности», а от лирического начала, от личностно окрашенного подхода к героям и событиям. Он обрел его в работе художника, с ее щемящими драматическими ритмами.

Лирическое начало продиктовало и решение «лица от автора», сыгранного Качаловым. В «Братьях Карамазовых» в фигуре чтеца Немирович-Данченко видел «нечто вроде греческого хора». В «Карменсите», по словам Судакова, трагический хор «был следующим шагом в реализации этого приема»[[105]](#footnote-106). В «Воскресении» в процессе репетиций «чтец» стал все более вторгаться в саму художественную ткань спектакля, становясь «доверенным лицом автора», поднимавшим свой голос для обвинения или защиты, вмешивающимся в события. Безжалостно восстанавливая истину, как бы горька она ни была, Качалов становился и «двойником» героев. Обычный монолог приобретал тогда диалогизированную форму.

Подобное решение «лица от автора» вызвало в театре резкое сопротивление. Но Немирович-Данченко, утверждая свой замысел, был непримиримо тверд. Он шел к новой форме от сугубо внутренних задач. Его решение опиралось на конкретную индивидуальность актера.

В свое время, работая над ролью Ивана в «Братьях Карамазовых», Качалов вступил в спор с Немировичем-Данченко, добиваясь разрешения в сцене с чертом играть за двоих. Этот замысел режиссуру вначале не убедил.

Легкость перевоплощения, тяга к «монтажу», стремление разрушить обычные границы роли, были неповторимыми чертами артистической индивидуальности Качалова. В них воплотилась {59} его жажда философского осмысления мира. Актера манил на? сцене страстный философский спор… Потому он охотно читал, с эстрады диалоги, где спорили персонажи — Сатин и Барон, Гамлет и Полоний, Аркашка и Несчастливцев. В этом была стремление целиком охватить ход авторской мысли…

Опираясь на удивительную особенность Качалова, Немирович-Данченко все расширял в процессе репетиций роль «лица от автора».

Для Немировича-Данченко в «Воскресении» была важна полнота жизни каждого образа. Он протестовал против мхатовского обыгрывания каждой фразы, отметал идиллическое представление о деревне, настаивал на реальной жизненности. Критика: отмечала великолепный актерский ансамбль в спектакле. И для Немировича-Данченко «Воскресение» стало работой «действительного Художественного театра», писал он Станиславскому[[106]](#footnote-107).

На заметке Судакова к спектаклю сохранился автограф Немировича-Данченко, где подчеркнуто значение найденного приема, открывающего «дорогу большому репертуару»: «Прием… который я так упорно провожу на театре, начав с “Карамазовых”, продолжая в “Карменсите” и заканчивая теперь в романе».

«Далее, — писал Немирович-Данченко, — Гоголь, Пушкин, Достоевский»[[107]](#footnote-108).

Гоголь действительно появился на афише МХАТ в конце 1932 г. Сахновский и Телешева под руководством Станиславского поставили «Мертвые души».

Сам же Немирович-Данченко после длительного перерыва обратился к драматургии М. Горького — к «Егору Булычову». (1934).

Когда совершилась революция, Немировичу-Данченко было около шестидесяти лет. Тогда казалось, что главное уже сделано. МХТ был его истинной любовью, которой он отдал лучшее в себе. Немирович-Данченко знал цену завоеваниям театра, его режиссуры. МХТ, по его словам, «принес репертуар яркий, сильный и идейный», «принес мизансцену, паузу, темп, красочные переживания»[[108]](#footnote-109). Самая обыкновенная *генеральная* репетиция была впервые введена им, Немировичем-Данченко.

Но именно ему принадлежал афоризм о том, что стареть имеет право актер, а не театр. Революция, новая действительность обострили в этом старейшем из знаменитых властную жажду молодости, чувство современности. Он внимательно всматривался в поиски других художников, анализируя их искания спокойно, мудро, стараясь понять, что сохранится во времени, а что принадлежит преходящей моде. Он ощущал новую эпоху как время героического напряжения всех человеческих сил, как {60} время огромных, всепоглощающих страстей. Отсюда возникала его настойчивая тяга к спектаклям трагедийным, монументальным, строгим по форме, его стремление к органическому синтезу социального, жизненного и театрального, который он настойчиво искал в «Пугачевщине» и «Блокаде», в «Дядюшкином сне» и «Воскресении».

Но это бурное стремление к новому опиралось у Немировича-Данченко на постоянную веру в жизнеспособность принципов Художественного театра. Идя рядом со Станиславским, споря или соглашаясь с ним, он утверждал тот же театр «живого человека». Отвечая Бескину, назвавшему его «Лизистрату» «пожаром Вишневого сада», Немирович-Данченко заявил: «Сад сгореть может, а почва — никогда».

# **{****61}** Д. Золотницкий В. Э. Мейерхольд

## 1

В ряду мейерхольдовских экспериментов над классикой «Ревизор», показанный 9 декабря 1926 г., — наиболее значащий итог. Чтобы приоткрыть глубины пьесы, режиссер и здесь выступил как соавтор драматурга. Он восстановил мотивировки ранних редакций текста, пояснявшие обличительный замысел драматурга, добавил несколько фраз из других произведений Гоголя, ввел несколько новых персонажей. Это делалось для того, чтобы пьеса предстала в перспективе всего творчества ее автора — в перекличке с гофманианой петербургских повестей Гоголя прежде всего. В облике уездного захолустья проступали сквозные контуры губернского центра, а за ним — и самого Петербурга.

Суммарный облик николаевской эпохи воссоздал художник В. П. Киселев. Сцену опоясывала глубоким полукругом стенка лакированного красного дерева. Она имела одиннадцать дверей. Еще четыре двери приходились на края портала. Число дверей совпало с числом эпизодов: их тоже было пятнадцать. Интерьеры в этих эпизодах были обставлены антикварной утварью эпохи, исторически достоверны были костюмы.

Из темной глубины на просцениум выкатывала фурка. На тесной игровой площадке приникла к овальному столу красного дерева группа чиновников. Чадили свечи в канделябрах, освещая напуганные лица, дымили трубки и чубуки, образы погружались в плывучий туман.

Городничий — П. И. Старковский был в халате, ему нездоровилось, и пока он говорил о приезде ревизора, лекарь Гибнер потчевал его микстурой, лил капли в ухо, бинтовал ему руку, а потом успевал еще забинтовать голову Коробкину, страдавшему от зубной боли. Запеленатая, как у покойника, голова Коробкина выглядела жутковато. Жуть нагнеталась. Когда Городничий первый раз упоминал о ревизоре, чиновники тенями шарахались в одну сторону, вскакивали с мест. Подходили другие, запоздавшие чиновники, осведомлялись, мрачнели. Потом ритм менялся. Почтмейстер — М. Г. Мухин, с лиловатым носом запойного пьяницы, вел диалог с Городничим, поминутно чокаясь и как бы отмеряя периоды-фразы ударом стакана о стакан, о бутылку. В поисках нужного письма он отбрасывал одно, другое, третье — туча конвертов взлетала в воздух, их ловили, распечатывали, ухмылялись и снова {62} бросали вверх. Бобчинский и Добчинский, медлительные, немеющие со страху, возвращали присутствующих к холодному ужасу положения. Они рассказывали о виденном в трактире под тихие стоны чиновников. Громкие команды Городничего, забывшего нездоровье, снова ломали ритм, кривая действия, застывшая было на нуле, взмывала, все метались очертя голову. То неправдоподобное, что ждало впереди, становилось отныне вероятным, больше того — неотвратимым…

Номер Хлестакова в трактире был захудалый, под витком лестницы. Шустрый паренек Осип — С. С. Фадеев, развалясь на лежанке, адресовал свой монолог трактирной поломойке, а та, приземистая, краснощекая, давилась от смеха. Вдруг откуда-то сверху сыпалась в люк охапка поленьев — новый повод для смеха. Немигающим взглядом созерцал происходящее заезжий офицер без мундира, сидевший в углу за столиком, тот самый офицер, который обыграл Хлестакова в Пензе. Этот безмолвный персонаж, как и поломойка, был нужен для того, чтобы преодолеть условность монологов, чтобы герой на время монолога получил конкретного собеседника-слушателя. Заодно новые лица раздвигали пределы социально-бытовой среды, как в «Лесе», а подчас обогащали действие дополнительными мотивировками.

По лестнице не торопясь спускался Хлестаков — Гарин, в продолговатом цилиндре, в прямоугольных роговых очках, с пледом через плечо, с тростью под мышкой, сумрачный и отстраненный от фона, как персонаж Гофмана, способный менять обличья и вдруг исчезнуть совсем. Потом герой представал то расчетливо-холодным авантюристом, то увлеченным мистификатором, то упоенным созерцателем своих осуществленных фантазий. Образ развертывался как сценическая метафора и как многоликий характер. Поступаясь фабульным единством, режиссер и актер демонстрировали разные ипостаси Хлестакова, разные масштабы хлестаковщины — от волостного писаря до царя, говоря словами Герцена, и чем дальше, тем ближе к высшей степени этого сравнения.

В трактире, при первом выходе, к петлице своего фрака Хлестаков привязывал на бечевке бублик. Повернувшись в профиль, постояв, Хлестаков не сразу замечал Осипа и широким жестом даровал ему бублик, как орден, как цветок. Деталь говорила о голоде, терзавшем героя, его спутника и слугу, о позерстве, но и своего рода великодушии барина, о легкости в мыслях, надоумившей его так кокетливо, с бантиком, привязать бублик. Склонность выдумщика-мистификатора напоминала о себе с приходом Городничего. Хлестаков проворно бросался в постель, под одеяло, с подвязанной щекой, но в цилиндре. Ничуть не теряясь, он нервически повышал тон, а при неосторожных словах Городничего об унтер-офицерской вдове выставлял из-под одеяла трость, готовый к защите. Городничий не мог оторвать глаз от трости: он уже видел, как она гуляет по его спине. А когда подымал глаза, Хлестаков расхаживал по номеру в мундире своего спутника-офицера. Вскидывал подбородок, речь звучала отрывисто, как команда. Накидывал {63} шинель, надевал кивер. Превращение отдавало нечистой силой, Городничий в полуобмороке крестился. А тут срабатывала и другая режиссерская деталь: опрокидывалась дверь на лестнице, и Бобчинский, описав параболу, летел в люк, назначение которого было публике уже ясно. Прием, близкий «Смерти Тарелкина», прибавлял мотивировки невероятного. Хлестаков даже не поворачивался в сторону происшествия — он был выше подобной безделицы. Иначе реагировал Городничий: страх, у которого глаза велики, еще больше преувеличивал виденное. Неправдоподобие, с другой стороны, как бы само объяснялось мерой испуга.

Трагикомедия страстей и пороков сближала поступки персонажа с его упованиями. Выкатывала фурка — будуар городничихи. В глубине стоял такой объемистый шкаф, что внутри него можно было ходить, выбирая платья. Анна Андреевна — Зинаида Райх вилась перед зеркалом, меняла наряды, зазывно оголяла то правое плечико, то левое, и мечты плотоядные, пошло-романтические реализовались в фантастических снах наяву. Гремели пистолетные выстрелы, и из шкафа, из-под кушетки, откуда ни возьмись, вылетали бравые душки-офицеры в щегольских мундирах, исполняли серенаду в честь городничихи, аккомпанируя себе на воображаемых гитарах. Один офицер приставлял дуло пистолета к виску, стрелялся от безнадежной любви к городничихе, эффектно падал, сраженный, к ее ногам. Из тумбочки выскакивал безусый офицерик — В. Н. Плучек с букетом в руке, на коленях протягивал букет… Экзальтация героини получала наглядность. Через спектакль проходил неразлучный спутник городничихи — капитан с калмыцким лицом, в голубом мундире, знак вожделений, такой же красноречивый в своей немой пластике, как заезжий офицер при Хлестакове.

Чередой метафор развертывалась сцена вранья, включавшая сон Хлестакова, за ней — мечты Городничего и его жены о предстоящих столичных утехах и т. д. Полуявью, полусном Хлестакова были и «общие планы» действия — например, сцена взяток. Фурка не выезжала, а распахивались все одиннадцать дверей, из них высовывались чиновники, перебегали по указке Земляники. В воспаленном восприятии Хлестакова обстоятельства сдвигались, очередь чиновников шла не гуськом, а в фронтальном развороте, временная протяженность действия оборачивалась пространственной, при этом лица стирались. Герой лишь переходил от двери к двери и, отрывисто повторяя одни и те же слова, механическим жестом брал одно и то же из одиннадцати протянутых рук.

Спектакль имел сторонников и противников. В ряду последних опять играли видную роль прежние сподвижники по «театральному Октябрю», а с ними подымавшие голову рапповцы. Они приписали режиссеру аполитичность и мистику, но больше всего винили в том, будто он убил в «Ревизоре» смех. Между тем, отказ от водевильных шалостей, давно прилипших к комедии на сцене, позволил возродить смех истинно гоголевский, смех сквозь невидимые миру слезы, смех обличающий и карающий. Мейерхольд {64} говорил: «Отметая водевиль, “шутки, свойственные театру”, каким образом мы ставим этот спектакль на новых основах? Да с помощью прежде всего того реализма, к которому мы до сегодняшнего дня не сумели вернуться… Слово “реализм” года два‑три тому назад нельзя было произнести, потому что реализм, не прошедший тех путей, которые мы прошли, мог свихнуться на натурализм передвижнического типа»[[109]](#footnote-110). Имелся в виду реализм новой формации, обогащенный метод революционного театра, призванного активно переделывать жизнь. Мейерхольд порицал тех недавних союзников, которые застряли на старом и полагали: «Если не ходят по сцене с красным флагом и не поют “Интернационал”, и если нет лозунгов, которые бы аккомпанировали идущему спектаклю, то говорят: “Ревизор” не революционен» (II, 147). Зрелища с лозунгами и красными флагами продолжали исполняться на сцене ТИМа, но Мейерхольд шел дальше и находил новые качества реализма, шагая через сделанное.

Реализм постановки Мейерхольд определил несколько необычно: «музыкальный реализм». Он не выдавал способ за универсальный, как, допустим, Таиров расценивал свой «конкретный реализм» или «структурный реализм». Он просто считал, что «в отношении этого спектакля — термин не надуманный» (II, 140). Метод подходил данному спектаклю и только ему одному. Подразумевалась, во-первых, историческая достоверность музыкальной партитуры, собранной из пьес Глинки, Варламова, Гурилева, Даргомыжского и дополненной с тонким чувством эпохи М. Ф. Гнесиным (ему принадлежала и музыка в сцене «Торжество так торжество» — после помолвки Хлестакова и Марьи Антоновны). Термин закреплял, во-вторых, действенную роль музыки в спектакле. Перед финалом, когда читали письмо Хлестакова, среди воплей и злорадного смеха вдруг звучал чистый голос Бабановой — Марьи Антоновны: вопреки происходившему, она простодушно пела романс «Мне минуло шестнадцать лет…» — и затем тонула, растворялась в толпе, чтобы больше уже не появиться. Диссонанс был трагичен: недаром одному зрителю вспомнилась прощальная песенка тонущей Офелии[[110]](#footnote-111). По законам музыкальной логики, наконец, строилась вся режиссерская партитура. Им подчинялись приемы голосоведения в диалоге, рисунок пантомимной игры, структура эпизодов. Подобно музыкальному проведению тем развивались и взаимодействовали сквозные линии спектакля (ревизор — чиновники, ревизор — дамы), сближались во времени и пространстве образные ассоциации (заштатный городишка — губерния — столица — вся Россия; прошлое — настоящее — вечное). Намеки экспозиции и последующих эпизодов подготавливали тематический материал для сарабанды-коды, когда на сошедшего {65} с ума Городничего после его монолога надевали смирительную рубаху, а обезумевшие от страха гости метались в жутком хороводе под колокольный звон и всхлипы свадебного оркестра, бежали в зал — не то на расправу, не то чтобы забиться в щели будущего. В немой сцене финала вместо людей-манекенов представали откровенные куклы-муляжи, выполненные художником. Сила образного решения была такова, что зрительный зал на несколько долгих минут замирал, прежде чем разразиться овацией.

Спустя шесть лет, заканчивая свою лучшую пьесу, Вс. Вишневский записал для памяти: «О начале хоровом (сарабанда и хоровод у Мейерхольда в “Ревизоре”; мои пробы вплоть до “Оптимистической трагедии”)»[[111]](#footnote-112). Сопоставление, на вид неожиданное, было закономерным. Советское искусство находило в «музыкальном реализме» спектакля истоки мощного эстетического воздействия.

Вдобавок «музыкальный реализм» сочетался с тем, что по аналогии можно было назвать «кинематографическим реализмом». От кино в «Ревизор» пришла плотность урезанной игровой площадки. Эпизод втискивался в узкие рамки кадра, давая крупный план. По принципу контрастного монтажа крупные планы чередовались с общими планами, где действие разливалось во всю ширину сцены. В монтаж включались «наплывы», позволяя, как на экране, давать сны, мечты, прошлое героев, изображать происходящее в условно-сослагательном наклонении (грезы городничихи о влюбленных в нее офицерах, пьяные полусны Хлестакова). Структуру действия сближал с кинематографом, с находками Эйзенштейна и ассоциативный монтаж.

Приемы музыкальной и кинематографической композиции усиливали обобщающий смысл действия и систему выразительности. Все же Мейерхольд, хотя и заимствовал опыт смежных искусств, не сдавался им в плен. Заимствованное, как и самодобытое, служило задачам данного спектакля, интересам его содержания и формы.

Вот почему «Ревизор» в постановке Мейерхольда был актуальной ценностью советского реалистического искусства. Луначарский ставил этот спектакль в ряд с такой победой социалистического реализма, как «Любовь Яровая» Малого театра, показанная 22 декабря 1926 г.

Меняясь, спектакль жил вплоть до закрытия театра. На утреннике в воскресенье, 8 января 1938 г. он шел последний раз. В то утро занавес ТИМа опустился навсегда.

## 2

Комедия Грибоедова «Горе от ума» была включена в репертуарный план ТИМа одновременно с «Ревизором». Отдельные особенности режиссерского подхода сближали новый спектакль {66} с предшествующим. Как и там, контаминировались тексты разных списков комедии, и это мало кого уже смущало. Первоначальный авторский заголовок «Горе уму» дал трагедийный ключ к спектаклю.

Чацкий переступал порог фамусовского дома, любя и веря, а уезжал куда более одиноким, чем прежде, оставив на пороге прекраснодушные иллюзии. Тема русского Вертера сменялась ожесточенной разочарованностью лермонтовской лирики. Недаром Мейерхольд заметил, беседуя с труппой: «Жаль, что когда строят роль Чацкого, не перечитывают биографии Лермонтова» (II, 169). На сцене интонации роли от прозрачно-элегических подымались к удивленно насмешливым и сникали подавленно, затрудненно. Режиссер давал психологическую, реалистическую разработку стиха.

И в «Горе уму» важная роль принадлежала музыке: одиноко музицирующий герой напоминал, что автор пьесы был композитором. Чацкий читал запретные политические стихи лицейским друзьям, завтрашним декабристам; врывался отсвет пушкинской судьбы. Впрочем, он, переживающий крах идеальных иллюзий, был не столько борец, сколько изгой. Поэтическую натуру намеренно оттеняли прозаизмы естественности: независимое раздумье, скептическая усмешка, свободный жест, строптивая повадка; даже брюки у Чацкого были не с традиционными штрипками, а с легким намеком на теперешний клеш. Друг декабристов мог быть вольномыслящим современником зала. Как в «Лесе», образ эпохи разными гранями вторгался в текущий день.

Многое из найденного в «Лесе» и «Ревизоре» спектакль закрепил, но повторил и кое-какие прежние потери. Станки-помосты, прижатые к бокам оголенной сцены, тянулись в глубину, сверху на них имелось по игровой площадке-коридору, оттуда к авансцене сбегали трапы. Посреди сцены развертывалась выдвижная установка для семнадцати эпизодов. В глубине выдавался легкий полукруглый балкон с отвесной винтовой лесенкой. Декорация В. А. Шестакова была утилитарна и ничего не изображала, но на этот раз мало участвовала в действии, ее вертикали почти не обыгрывались. Игра сосредоточилась на выносных площадках внизу, обставленных, напротив, с историко-бытовой достоверностью. К подлинности александровской поры, хотя и взятой суммарно, без датировки десятилетия, тяготели костюмы Н. П. Ульянова: исторический быт все больше привлекал Мейерхольда.

К ассоциациям и обобщениям режиссер шел от локальности колорита, замкнутого в пределах фамусовского дома. Лишь первый, мотивировочный эпизод без речей выносил действие за эти пределы. Софья и Молчалин тайком кутили в ночном кабачке. Две цыганки плясали перед столиками, среди гостей гаерничал Репетилов. Софья, порочно-ветреная и вместе загадочная, и статный красавец Молчалин потягивали вино, не оставляя сомнений в том, что их близость зашла достаточно далеко.

{67} А дальше Мейерхольд проводил персонажей по анфиладе барского особняка. Эпизоды действия обозначались по названиям комнат: «Диванная», «Биллиардная и библиотека». Интерес к быту, неожиданный для режиссера, выставлялся напоказ как организующее начало зрелища. Притом структура действия, где развертывался конфликт Чацкого и фамусовской среды, описательной не была и быть не могла.

Жовиальный Фамусов — Ильинский и бравый весельчак Скалозуб — Боголюбов наслаждались партией в бильярд. Неподалеку Чацкий и пятеро его друзей читали стихи. По сути происходящего сражались не Фамусов и Скалозуб, а оба они — с Чацким.

Конфликт выявлялся в композиции мизансцен. Например, Чацкий — Гарин и Молчалин — Мухин стояли по сторонам, облокотясь о невысокие колонны-постаменты, как дуэлянты у барьера. Молчалин, в костюме для верховой езды и с подвязанной рукой, снисходительно внушал Чацкому истины времени, а тот, с трубкой в зубах, небрежно сунув руку в карман, не столько слушал его, сколько думал о своем, с улыбкой не то сарказма, не то отчаяния.

Чацкий и Софья вели диалог в домашнем тире. Речь перемежалась пистолетными выстрелами по мишеням. Обмен репликами шел как перестрелка, как дуэль. И чем дальше, тем больше чувство Чацкого к Софье окрашивалось грустью.

Кульминацией действия был эпизод «Столовая». Поперек сцены, почти по линии отсутствующей рампы, располагался накрытый стол, а за ним, лицом к публике, трудились над ужином гости Фамусова. От одного края стола к другому ползла сплетня о безумии Чацкого. Когда Чацкий входил, все обмирали, заслонялись салфетками, так что оставались видны глаза, настороженно провожавшие каждый шаг безумца. Глаза и головы гипнотически поворачивались вслед, пока он медленно шел по авансцене, как вдоль барьера, останавливался в центре, против Фамусова, и так же медленно, в раздумье говорил о «мильоне терзаний». Действенная ситуация, выстроенная режиссером, выражала суть монолога. В статике застолья был враждебный динамический порыв, в позе и голосе Чацкого — потерянность, безысходность. Это отзывалось потом по нисходящей в прощальном монологе Чацкого. Герой уходил, — не герой, а обыкновенный человек, остающийся самим собой. Декабристское окружение Чацкого, введенное режиссурой, на поверку ничего не решало в его судьбе. Противоречия формы спектакля обнаруживали противоречия его содержания. Проходили отдельные поразительные эпизоды, но было и немало описательного, избыточного. Расправа с прошлым уже не воодушевляла Мейерхольда, как раньше, и сатирическое острие порой дрожало в магнитном поле ассоциаций.

## 3

Еще только излагая труппе экспликацию «Ревизора», Мейерхольд предрекал: «Если поставить “Ревизора”, а в будущем году — {68} “Горе от ума”, то у нас будет такой фонд, что можно будет потом позволить себе роскошь провалиться. Мы должны делать опыты. Мы ведь изобретатели» (II, 118). Эти ожидания отчасти сбылись уже в «Горе уму». Отчасти — потому, что сатира на движущиеся мишени прошлого и настоящего порой неуверенно раздваивалась: театр еще не выбрал главной мишени. Это выдавало кризис творческого сознания, переживаемый Мейерхольдом. Признаки кризиса внезапно сгустились.

В 1928 г. зал театра заполнялся на три четверти, причем платной публики набиралось лишь до половины. В срочном ремонте нуждалось помещение, запущенное и неуютное.

Современных пьес, близких Мейерхольду, почти не было, а то немногое, что имелось («Хочу ребенка» Третьякова), не встречало поддержки извне. Драматурги обходили театр стороной, заранее зная участь пьес, подвергающихся перемонтажу. Сезон 1928/29 г. нечем было начать: в портфеле театра не было ни одной реально осуществимой пьесы. 15 мая 1928 г. Мейерхольд телеграфировал Маяковскому: «Последний раз обращаюсь твоему благоразумию. Театр погибает. Нет пьес… Репертуар снижать не хочу» (II, 174). Последние слова многое объясняют в сложившейся ситуации. Но театр выстоял. Связывая свои недавние эксперименты над классикой с ближайшими постановками, Мейерхольд заявлял: «Мы хотели приготовить наш театр для новых драматургов. Наша работа над “Ревизором” и “Горе уму” расчистила путь к тому, чтобы только в наш театр Маяковский, Сельвинский, Эрдман, Третьяков принесли свои новые произведения» (II, 176). Правда, не все принятые пьесы пошли на сцене, а из пошедших не все оказались равноценны. Однако серьезным завоеванием Мейерхольда стал новый репертуар в целом. «Клоп» и «Баня» Маяковского, «Командарм 2» Сельвинского, «Выстрел» Безыменского, «Последний решительный» Вишневского, «Список благодеяний» Олеши — эти новинки 1929 – 1931 гг., взятые вместе, обозначили еще один значительный этап на пути к искусству современности.

13 февраля 1929 г. был показан «Клоп», 16 марта 1930 г. — «Баня». Маяковский значился на обеих афишах ассистентом постановщика Мейерхольда по «работе над текстом». Работа драматурга продолжалась на репетициях. Свои постоянные задачи «режиссерской драматургии» Мейерхольд теперь осуществлял рукой автора-союзника. «Преодолевать» пьесу не приходилось. Напротив, перед началом репетиций «Клопа» Мейерхольд заявил в интервью: «Пьесой этой Маяковский говорит *новое слово в области драматургии*, и вместе с тем произведение это поражает особо виртуозной обработкой материала. Вспоминаются замечательные страницы Гоголя» (II, 174). Еще выше он ценил «Баню»: «Я с ужасом думаю, что мне в качестве режиссера придется коснуться этой вещи… В этой вещи ничего переделать нельзя, настолько органично она создана» (II, 217). И снова режиссеру вспомнился Гоголь, а с ним Пушкин и Мольер. Классики драмы назывались недаром: ведь «Ревизор» у Мейерхольда тоже был {69} своего рода «феерической комедией», а «Клоп» и «Баня» позволяли развернуть те мотивы сегодняшней сатиры, которые противоречиво пробивались в «Горе уму».

От плакатности карикатур Кукрыниксов, оформлявших первую, современную часть «Клопа», через гротескную интерлюдию Шостаковича в эпизоде пожара, сатира переходила в торжественную иронию второй, утопической части, оформленной художником-лефовцем А. М. Родченко. Авторы спектакля издевались над «современной идиллией» нэповского ренессанса и подтрунивали над обывательскими представлениями о грядущем рае на земле.

Композиция была обоюдозеркальной. Современность обозревалась из будущего, будущее — из настоящего. И там, и тут зрелище сатирически стилизовалось, укрупнялось в деталях. Черты обозрения, обнажаясь, проникали из первой части спектакля во вторую. Приметы ушедшего быта 1929 г. становились в 1979 г. объектами сенсационного репортажа. Временные планы смещались, как в щедринской сатире, и остранялись. Публике в зале предлагали протереть глаза, дивясь на самое себя. Словно ископаемые диковины проходили рабочий, заразившийся алкоголизмом, влюбленная лунатичка, фокстротирующая пара «двуполых», «тридцатиголовая шестидесятиножка» — тридцать герлс. Но подобный же монтаж аттракционов составлял явь непосредственного действия в первой части.

Там сновали крикливые маски обозрения: спекулянты, ловкачи, с абажурами для сладострастия, с бюстгальтерами на меху и прочим товаром. Присыпкин, Баян и мадам Ренессанс, появляясь, сразу окунались в родственную среду, которая кипела в голосах улицы, гудках автомобильных клаксонов, милицейском свисте. Богаче всего проявилась выдумка Мейерхольда в сцене «красной свадьбы» Присыпкина и Эльзевиры Ренессанс — там была сплошная цепь сценических метафор и злых гипербол. Мейерхольд шел за Маяковским и в самых изобретательных сценах. Драматург помогал и взметнуть, и ударить по живучему, приспосабливающемуся мещанству. Тема перерожденца Присыпкина позволяла сказать тревожное слово о современности нэпа: вчерашний партиец тонул в омуте быта, с треском отрывался от своего класса, а нэпман норовил породниться с «классом-гегемоном», заслониться тем или иным мандатом от превратностей бытия. Фантасмагория свадьбы «Клопа» лишь в самых общих контурах могла напомнить о свадьбе «Мандата». Масштаб типизации в «Клопе» и «Мандате» был различен, сатира Маяковского несла такие качества театральной публицистики и историзма, на какие пьеса Эрдмана и не претендовала.

Ильинский, по его словам, играл Присыпкина «монументальным холуем и хамом». Но в сценах насмешливой утопии образ человека в клетке окрашивался и оттенками драматизма.

Естественно, укусы «Клопа» вызывали ответную брань. Ославленный Маяковским и Мейерхольдом критик Д. Л. Тальников (стихи Маяковского «Галопщик по писателям» появились за полгода {70} до премьеры «Клопа») противопоставлял успех Ильинского «плоской зрелищной стряпне» целого. «Все это — первостепенная халтура, технически грамотная ввиду наличия опыта и всяких лабораторных возможностей театра Мейерхольда, но вполне отвечающая идейной и литературной халтурности пьесы, — писал он, хотя и оговаривался: — Впрочем, справедливость требует отметить, что спектакль как таковой, в своих заданиях сделанный опрятно и технически точно, все же выше самого материала пьесы»[[112]](#footnote-113). Это не могло скрыть предвзятость. Но и другие критики то и дело противопоставляли удачи спектакля недостаткам пьесы.

У зрителей же «Клоп» имел прочный успех и шел почти ежедневно до конца сезона.

Спор о «Бане» разгорелся еще до премьеры, по первым напечатанным отрывкам пьесы. Это подзадоривало Мейерхольда, который работал с подъемом, добиваясь обобщений в сатире и в патетике.

Франтоватый главначпупс — М. М. Штраух растягивался, как гуттаперчевая кукла, в монументальном кожаном кресле. Оптимистенко — В. Ф. Зайчиков дудел в прокуренную трубку, как в сигнальный рожок. То были сатирические маски народной площадной комедии современности. В финале приспособленцы-обыватели спешили к «машине времени», в социализм, с живой курицей на черный день.

По наброску режиссера С. Е. Вахтангов соорудил легкую, устремленную ввысь конструкцию. На ее ступенях и площадках проходили сцены энтузиастов-изобретателей: в униформе, напоминавшей времена театра Гитис, они ладили машину, спорили и, нет‑нет, да проделывали физкультурный вольт в заветах биомеханики. По той же конструкции спускалась из будущего Фосфорическая женщина — З. Н. Райх, в облегающем комбинезоне из светло-серого парашютного шелка, в красном шлеме авиатора, новая модификация утопической темы Маяковского, начатой человеком просто из «Мистерии-буфф» и продолженной в заключительных картинах «Клопа». Художник А. А. Дейнека дал эскизы костюмов, гримов, бутафории, мебели.

Маяковскому спектакль понравился. «По-моему, первая поставленная моя вещь, — писал он после премьеры Л. Ю. Брик. — Прекрасен Штраух. Зрители до смешного поделились — одни говорят: никогда так не скучали; другие: никогда так не веселились. Что будут говорить и писать дальше — неведомо»[[113]](#footnote-114). Подтвердились худшие опасения.

Отчет об очередном диспуте «Вечерняя Москва» дала под многострочной шапкой: «Задание Театру им. Мейерхольда и т. Маяковскому: “Баню” доработать. Массовый зритель не понимает спектакля. Спорные образы: где коммунисты, где рабочие?» Дальнейшее содержание отчета очевидно.

{71} Дразнила острота сатирической темы и средств. Спектакль звал в завтра, не допуская перемирия с «победоносиковщиной». Порываясь в будущее, он, однако, оглядывался на опыт агиттеатра героических лет гражданской войны, а этот опыт уже слыл достоянием ушедшего. В перекличке времен находили противоречие, не догадываясь, что бывают и плодотворные противоречия.

Спектаклю приписывали, в общем, три главных порока: преувеличена-де опасность бюрократизма, неуместны утопические мотивы и архаичны приемы «агитки». И идеи, и выразительные средства зрелища одинаково казались то вызывающе смелыми, то исчерпанными. Принижалось в особенности третье действие «Бани» — сцена на сцене, принципиальная декларация поэта и его театра на темы искусства. Сатирический персонаж зрелища, Победоносиков, здесь это зрелище и разносил. Условный прием обозрения действительно нарушал обычаи «серьезного театра». Но полемика, прикрытая усмешкой, велась всерьез. Маяковский и Мейерхольд вели спор об искусстве современности. Оступаясь к порой терпя неудачи, активно дрались за социалистический реализм, метод еще не сформулированный, но уже существовавший в своих новаторских находках.

Союзником Мейерхольда в этой борьбе, вслед за Маяковским и Третьяковым, стал Вишневский, принесший «Последний решительный», попутчиком выступил Сельвинский: его стихотворную трагедию «Командарм 2» театр показал сразу после «Клопа». Тут наметилась линия эпической героики Мейерхольда, которая разрабатывалась наряду с линией современной политической сатиры Маяковского.

## 4

Трагедия в стихах «Командарм 2», сыгранная в 1929 г., была театральным дебютом И. Л. Сельвинского. Конструкции по плану режиссера строил С. Е. Вахтангов, костюмы и гримы принадлежали В. В. Почиталову, которого консультировал К. С. Петров-Водкин, музыку написал В. Я. Шебалин. В 1936 г. Мейерхольд заметил, что «пьеса, написанная Сельвинским, — не та, которая прошла перед зрителями театра». И признавался, что Сельвинский «поссорился со мной — ему не понравилось, как я “Командарм 2” переделал» (II, 347). Причины к недовольству были у Сельвинского настолько же веские, как и те, что побудили Мейерхольда пойти на переосмысление пьесы.

Переделки были вызваны не одной лишь неопытностью драматурга. Они затронули концепцию, коснулись существа конфликта, преобразили жанр. Лирик Сельвинский из литературной группы конструктивистов выпрямлялся сценически на агитационный «лефовский» лад. Мейерхольд развил эпические мотивы действия. Как и у Сельвинского, в спектакле не было ничего от конкретности быта. Сплошная вогнутая стена из щитов свинцового тона выполняла роль оркестровой раковины, резонатора звука, так что в хоровых {72} сценах, по словам Сельвинского, отдавался «колокольный звон огромного собора». Из левого нижнего угла через всю сцену подымался и падал на высокую площадку-трибуну справа виток огромной лестницы-дороги, отчасти напоминая конструктивный помост «Леса». Давался сразу и образ взлета, и образ предела, пространство захватывалось широко и в то же время замыкалось в себе.

Начинавший действие «митинг в степи» заставал стихийную орду в схватке инстинктов и в минуты ее обуздания волей твердокаменного Чуба. Отменяя внутренние конфликты персонажей, Мейерхольд шел прямиком к эстетике эпического театра — в том именно плане, в каком психология, лирика, субъективное внеположны эпосу. Иронического персонажа от автора — «конферансье» сменил массовый ведущий — весь состав труппы, занятый и не занятый в ролях. В интермедии «Война» хор заполнял помост и его предполье, читал в серебряные рупоры пафосные стихи, славя героику революции, — и прощался с ней, поддержанный оркестром, в трубной сцене финала.

Сходным путем Мейерхольд подошел к характерам, укрупнил и упростил их одновременно, поступился сложностью лирических интонаций. Эпическим героем выступил Чуб, монументальный выразитель революционного инстинкта, вобравший в себя волю и мощь массы. Исполнитель Н. И. Боголюбов мало походил на «трагика»: в его герое концентрировалась эпическая природа массовых сцен.

Когда демагог Деверин — С. С. Фадеев, гарцуя на коне, звал бойцов штурмовать Белоярск, Чуб — Боголюбов медленно спускался по ступеням навстречу Деверину, бросал в кипящую массу тяжелые, глыбистые слова, зная, что каждый его шаг и каждое слово могут стать последними, оборванными пулей любого из несогласных. Подойдя вплотную, Чуб первый стрелял в бесноватого кликушу, словно предуказывая исход авантюры Оконного, и решимость вожака получала молчаливое одобрение укрощаемой вольницы.

Законы борьбы заявляли о себе повсюду, вплоть до введенной режиссером замедленной, торжественной, почти обрядовой сцены расстрела Оконного и его сподвижницы Веры, единственной женщины в спектакле. Оба, уронив голову набок, томились посреди помоста-дороги. Бойцы подымали винтовки с примкнутыми штыками, целясь справа и слева, с нижних ступенек и с верхних, резкие тени на свинцовой стене множили их число, словно целились и сзади. Впереди, у просцениума, стояла основная цепочка спиной к залу, как бы от имени зала и исполняя приговор. Сверкал серебряный рупор в руках диктора на вышке-трибуне, мерно отдавались имена напрасных жертв авантюры. А у начала помоста командир в бурке подымал руку для отрывистого взмаха — «разменять самозванца».

Прямота оценок была нужнее всего постановщику, он не в одном этом спектакле мог бы повторить за Маяковским: «У меня такой {73} агитационный уклон… люблю сказать до конца, кто сволочь». Разумеется, отсутствовала и многозначительная для Сельвинского финальная сцена Подоконникова — символ вечной, неистребимой угрозы делу революции.

Образность спектакля вобрала в себя опыт агиттеатра гражданской войны. Мейерхольд изображал ушедшую эпоху локальными средствами, присущими ее искусству. События и герои, увиденные из дней нэповского «ренессанса», предстали как седое предание глазам художника, одновременно выпускавшего «Клопа». Действительность прошлого еще больше отодвинулась вспять, контуры обрели иконописную суровость. Театр творил величавый миф о минувшей героике и мужественно прощался с нею, себя исчерпавшей. Как показал К. Л. Рудницкий[[114]](#footnote-115), здесь много значило сотрудничество Петрова-Водкина. Бойцы в овчинных папахах и шубах, с длинными древками пик в такой же мере походили на участников гражданской войны, как и на героев «Задонщины» или пугачевских степных набегов, на раскосых и скуластых кочевников-скифов, о которых в дни революции задумался Блок.

О прошлом, сопоставленном с настоящим, задумался теперь Мейерхольд. Век нынешний и век минувший столкнулись по закону контраста. «Спектаклем воспоминаний о днях гражданской войны» назвал «Командарма» А. И. Пиотровский. Он не мог отрицать силу массовых сцен: «Все это доведено до высокой степени совершенства. Темпы массовых передвижений в “Командарме 2”, ритмическая и тембровая окраска хорового чтения — все это несравнимо по отточенности и блеску с грубоватой техникой самодеятельных инсценировок. Сцена “митинга в степи” должна войти в театральную историю как классический по законченному мастерству образец высокого инсценировочно-агитационного стиля»[[115]](#footnote-116).

Ораториальный пафос сменялся динамикой схваток, картины борьбы — моментами подчеркнуто статуарными. В последнем акте часовой в шубе до пят, с пикой в обнимку, пел заунывную дикую песню, окаменев, как изваяние, под буркой-грибком. Мейерхольд не испещрял скульптурные образы спектакля красками быта и индивидуальной психологии, ему претили раскрашенные статуи. Образы крупные, но увиденные издали, высекались в граните. От бытовых подробностей были свободны и штабные сцены, происходившие внизу, под помостом. Даже счеты в руках Оконного-писаря или пишущая машинка Веры (из начальных эпизодов) были гиперболизированы, достигали человеческого роста: не реальные предметы, а их условные знаки. Тем более вырастали в обобщенности образы подлинно народной героики. Памяти героев посвящался спектакль-реквием, спектакль-оратория.

Воспоминания шли в былинно-песенных тонах. То, что Мейерхольд однажды, применительно к «Ревизору», определил как «музыкальный {74} реализм» своего искусства, отозвалось в «Командарме» новыми результатами. Если пятью годами раньше режиссер строил «Бубуса» как спектакль-клавирабенд, то «Командарм» восходил к оратории. В своей композиции и железных ритмах он был организован по законам полифонической взаимосвязи и развития музыкальных форм. Вместе с горизонтальными и вертикальными планами конструктивной установки эта музыкальная структура действия не изображала, а выражала протяженное и отдаленное во времени пространство, дистанцию, процесс.

В обобщенно эпическом подходе к теме парадоксально проявилась личная, сегодняшняя позиция постановщика, личный, «лирический» взгляд на героику гражданской войны, личная боль за ее отдаленность от прозы нэпа. «Распалась связь времен» — эти шекспировские слова равно объясняли и эпическую трактовку прошлого и собственную трагедию художника. Не считая спектакль цельным во всех звеньях, Мейерхольд дорожил находками в сфере его трактовки, композиции, жанра, такими действительными удачами, как образ Чуба, «митинг в степи», сцена часового, хоровые интермедии, финал, образы времен и пространств.

Мотивы народной героики и мотивы политической сатиры развертывались в режиссуре Мейерхольда на общей для них основе эпической драмы и на почве музыкально организованного действия.

Мотивы встретились, линии скрестились, когда Мейерхольд поставил «Последний решительный» Вс. Вишневского в конструктивной разработке С. Е. Вахтангова и с музыкой В. Я. Шебалина (1931). Разыгранный сначала в приемах пародийно-сатирического обозрения, спектакль подымался под конец к героическому эпосу. Восстанавливалась и связь времен. Зрелище, обращенное к настоящему, предупреждало о будущей войне и в финальной сцене на погранзаставе утверждало бессмертие героического прошлого. Чтобы призвать народ и его искусство к мобилизационной готовности, клеймили мещанское измельчание душ как разновидность контрреволюции.

Синтезируя мотивы героики и сатиры, режиссер шел впереди и значил больше, чем драматург. Вишневский не одинаково относился к разным слагаемым: о «Командарме 2» отзывался недружелюбно, а сатирическая традиция Маяковского была близка ему до конца.

Текст «Последнего решительного» далек от канонической структуры драмы и похож на сценарий, рассчитанный на дальнейшую разработку по запросам того или иного театра. Как сценарный набросок к будущему спектаклю пьеса и приглянулась Мейерхольду — режиссеру, давшему ей сценическую жизнь. Мейерхольд ввел в текст спектакля отрывки из морских рассказов Вишневского и на репетициях просил «подбросить текста», развернуть диалог то в одном, то в другом месте. Среди прочего, постановщик развертывал и признаки обозрения, присущие пьесе, обнажал их, как и в прежних своих работах: ведь Б. В. Алперс находил черты {75} обозрения даже в мейерхольдовском «Ревизоре»[[116]](#footnote-117). Действие строилось как три сюиты, частью соприкасавшиеся, входившие краешком одна в другую. Первая, пародийная сюита высмеивала оперно-балетные штампы, чтобы противопоставить им неприкрашенную правду дня. Вторая, гротескно-сатирическая, опрокидывала штампы оперной «красивости» на быт портового города, показывала «изящную жизнь» разложившихся людей, среди них и двух «братишек»-краснофлотцев. Наконец третья, патетическая сюита была отдана героике фронта, рисовала поход и беззаветный подвиг добровольцев, оборонявших пограничную заставу в первый день будущей войны.

Зачин зрелища являл собой пародию на якобы современный спектакль Большого театра о разлагающемся Западе. Море, закат, огни города — на этом фоне в кабачке сменялись номера дивертисмента, пародируя сразу и балет «Красный мак», и оперу «Кармен», и дежурную агитку. Но с трехпалым свистом и перекатным «ура!» на сцену из зала потоком устремлялась матросская братва и разгоняла участников фальшивого зрелища. Реальные краснофлотцы насмешливо разглядывали сценических красавчиков в матросской форме, весело пугали, обращали в бегство.

Теперь действие вели уже эти, выплеснувшиеся из жизни герои. Шла погрузка корабля, предусмотренная и сюжетом первого акта «Красного мака». Моряки помогали грузчикам. Физкультурная техника, колорит жаргонных словечек, ловкая хватка — все было призвано противопоставить балетной выдумке уже не пародийную, а взаправдашнюю картину организованности, работы, штурма.

Легенду о «красивой жизни» разоблачали похождения на берегу разложившихся краснофлотцев Самушкина и Ведерникова, виртуозно разыгранные Ильинским и Гариным. Именуя себя импортными прозвищами Анатоль-Эдуард и Жян Вальжян, они встречались с проституткой Пелагеей Четвериковой — Кармен и ее испитой подругой (Зинаида Райх и Серебренникова). На бульваре и в каморке Кармен проходили эпизоды, исполненные горечи и смеха, кабацкой надсады и бесшабашного разгула. Завязывалась драка, являлся патруль. По-прежнему проступала схема «Красного мака», вывернутая наизнанку с полемической злостью. Самушкина и Ведерникова, доставленных на корабль в минуты боевой тревоги, встречали там как отщепенцев, как изменников революции. Их линия в действии затухала, вместе со всей сатирической сюитой. В права вступала патетика.

Сцена боевой тревоги на корабле была образцом режиссерского лаконизма. Ломаные плоскости, белея во тьме, передавали ритм набегающих волн. Строй краснофлотцев на палубе освещался резким лучом прожектора, выхватывающим только лица да пулемет на вышке. Война объявлена. Проход двух арестованных «братишек», выламывающихся, но быстро трезвеющих при мысли о предстоящем трибунале, вносил драматический контраст, усиливал {76} ярость бойцов. Добровольцы во главе со старшиной Бушуевым — Н. И. Боголюбовым выступали в поход на подмогу пограничникам.

Героической вершиной действия была гибель 27 моряков на заставе. Финал «Последнего решительного» стал крупной ценностью в накоплениях советского театра. Заняв оборону в здании бывшей школы, безымянные защитники рубежа бились до последнего, их пулемет посылал очереди прямо в зрительный зал. Мейерхольда не страшили натуралистические краски в изображении гибели бойцов, особенно впечатлявшие из-за намеренного отказа от индивидуальной психологии. Надежда у бойцов сменялась отчаянием, а по радио бренчал какой-то фокстрот, слышались интимные песенки, напоминая о прологе спектакля. Последним, уже под музыку Скрябина, падал Бушуев. Смертельно раненный, с окровавленным платком в руке, старшина ползком подбирался к черной школьной доске, подтягивался и с усилием выводил мелом цифры, подсчитывая боевые потери.

Арифметика революции представала олицетворенной. Население страны теряло двадцать семь стойких бойцов — живые герои заступят место убитых. Сила мизансцены и органичный дар Боголюбова сообщили финалу исключительное эмоциональное воздействие. По зову Вестника, ораторски обращенному в зал, зрители вставали, как на митинге, на каждом представлении «Последнего решительного».

В этой программной работе Мейерхольда победили идейные и стилевые концепции агиттеатра большого плана, проявился зрелый историзм режиссерской мысли. Перекличка прошлого, настоящего и будущего связывала разрозненные с виду звенья, отзывалась в поступках групп и отрядов, диктовала оценки. Контрастные планы настоящего и ушедшего, вплоть до утопических развязок, определяли проблематику «Клопа» и «Бани». Связь времен распадалась в «Командарме 2», не говоря уже о «Мандате» или «Выстреле». В «Последнем решительном» исторические связи восстанавливались и заявляли о своей прочности в героическом финале спектакля. Историзм был реальным завоеванием реалистических поисков режиссера.

В «Последнем решительном» скрестились основные жанровые линии мейерхольдовской режиссуры. Три сюиты спектакля — пародийная, сатирическая и патетическая, вырастая одна из другой и одна другую последовательно опрокидывая, вместе взятые дали цельность агитобозрения. Спектакль-обозрение обнаружил возможности стилевого единства, основанного на слитности творческих идей.

Период, связанный с постановками пьес Маяковского, Сельвинского, Вишневского, при всех внутренних сложностях, ознаменовал высокий подъем революционной режиссуры Мейерхольда.

# **{****77}** М. Любомудров А. Я. Таиров

Во второй половине 1920‑х гг. линии творческих исканий Таирова стали отчетливее, чем в предыдущий период. Эксперименты приобрели более плодотворный характер.

Росту авторитета режиссера способствовал также успех заграничных гастролей Камерного театра. Его искусство обрело европейский резонанс.

Таиров не терял веры в ценность опыта, накопленного им за минувшее десятилетие, продолжая черпать из него. Он неоднократно заявлял, что здесь — основа дальнейших постановок. Вначале сезона 1925/26 г. режиссер категорически отвергал мнение о его якобы новой творческой ориентации, о смене курса: «Говорят о каком-то отказе Камерного театра от своих принципов. И по существу и по форме это неверно»[[117]](#footnote-118).

Таиров считал, что отказ от эстетизма, пересмотр былых идеалов, поворот к конкретной социальной проблематике могут быть плодотворны лишь при верности своей индивидуальности, направлению таланта, а не при их умалении или отрицании.

Вторая половина 1920‑х гг. в творчестве Таирова отмечена крупными пробами. Это прежде всего спектакли о’ниловского цикла («Косматая обезьяна», «Любовь под вязами», «Негр»), «Антигона» В. Газенклевера, «Наталья Тарпова» С. А. Семенова.

Но в тот же период, особенно к концу его, резко обозначились и трудности, преодолевать которые удавалось не всегда. Сложность времени оказывала свое влияние на развитие театральной культуры.

Таиров не преувеличивал, скорее недоговаривал, когда в 1931 г. заявлял на театральном совещании РАПП: «Все мы сейчас живем в очень сложное и трудное в смысле творчества время…»[[118]](#footnote-119)

Режиссер успешно изживал противоречия предыдущего, переходного периода — первой половины 1920‑х гг. Там борьба имела характер внутренний, была связана с поисками самоопределения в изменившихся условиях. Новые осложнения надвигались извне. И здесь еще раз проявилась активность творческой позиции Таирова.

{78} Режиссер ратовал за идею «ступенчатости» театральной культуры, убеждал, что не все театры могут быть одинаково массовыми, общедоступными. Полемизируя с крайне вульгарными взглядами работника Наркомпроса А. Р. Орлинского (предлагавшего «делить» театры на «революционные», «полуоборотные» и… «реакционные»), Таиров говорил: «Театры надо делить на театры экспериментальные, высокой квалификации, которые должны удовлетворять непосредственно наиболее квалифицированную часть советского зрителя… Нужен также театр по преимуществу популяризаторский»[[119]](#footnote-120).

Таирова встревожили симптомы наметившейся художественной нивелировки театров. Одним из первых он объявил ей борьбу. Выступая на очередном диспуте, режиссер предостерегал: «Опасность не в мистических настроениях Михаила Чехова — на одиннадцатом году революции нам не нужно их бояться… Опасность в том, что сейчас начинает утверждаться мнение, что все театры необходимо подстричь под одну скобку — стандартизировать. Право на эксперимент должно остаться незыблемым»[[120]](#footnote-121).

Об этом праве Таиров неоднократно говорил на заседаниях художественного совета Камерного театра. Развитие не должно было и не могло совершаться за счет отказа от эксперимента или утраты творческой оригинальности. В 1928 г. Таиров заявлял: «Наряду с театрами типа МГСПС должны существовать театры, ведущие опытную художественную работу. Камерный театр хочет эволюционировать и эволюционирует. Но нельзя забывать, что каждый художественный организм должен эволюционировать по-своему»[[121]](#footnote-122).

Режиссер возвращался к некоторым из своих прежних радикальных идей, придавая им новую окраску. Он снова говорил о первостепенной важности полярных сценических жанров — высокой трагедии и буффонады, арлекинады. Теперь в трагедии Таиров акцентировал моменты героики, в комедийных произведениях его привлекала сатира. На заседании худсовета театра 28 декабря 1927 г. он защищал необходимость обоих жанров, ни одному из них не отдавая предпочтения. Смысл сатиры для него заключался в «бичевании порока и установлении правильного взгляда на добро», а потому «комический спектакль может быть столь же важен, сколь и спектакль героический»[[122]](#footnote-123). Позднее режиссер внесет в свою мысль новые оттенки: «Человек-герой, призванный реформировать жизнь, — отсюда трагедия, как начало, утверждающее героя, и арлекинада, как начало, высмеивающее ложный героизм»[[123]](#footnote-124).

{79} Пафос режиссерских исканий Таирова рождался теперь из крепнущего стремления работать на материале остросовременном, поднимать в спектаклях крупные проблемы. Если избиралась сатира, то это должно было быть «эксцентрическое представление, построенное на базе нашей идеологии»; если трагедия, то «в ней должны сплестись элементы трагедии и современности. Препятствия, преодоление которых ведет героя к трагической катастрофе финала, должны быть глубоко современны»[[124]](#footnote-125).

Таиров стремился к репертуару больших тем. О человеке, его страстях и борьбе он думал в широких категориях: «Проблемы жизни и смерти, любви и ненависти, чести и бесчестия, победы и поражения, алчности и самопожертвования… волнуют и наше общество сегодня»[[125]](#footnote-126).

Требуя художественно полноценной драматургии, критикуя низкий уровень ряда современных пьес, Таиров упрямо не желал снижать критериев. Он говорил на заседании художественного совета театра 28 декабря 1927 г.: «Мы отвергаем мещанский репертуар, репертуар фельетона, незначительного маленького происшествия. Мы стремимся к репертуару крупного масштаба, основанному на крупных вопросах нашей жизни и строительства, и это в плане как героическом, так и сатирическом»[[126]](#footnote-127).

Во второй половине 1920‑х гг. Таиров обнаружил обостренный интерес к проблемам политического характера. Это особенно проявилось в спектаклях «Антигона», «Заговор равных», «Наталья Тарпова». Режиссера привлекали темы, связанные с судьбой русской интеллигенции, — они наиболее отчетливо возникали в «Наталье Тарповой».

В новых спектаклях Таиров опирался на эстетику своих прежних режиссерских достижений. Традиция синтетического зрелища оживала в «Розите» А. П. Глобы, которую Таиров ставил как площадную мелодраму. Постановщик достигал того, к чему стремился: синтетическое включало в себя пантомиму, танцы, песни; музыка строилась на основе испанских народных мелодий.

В спектакле можно было ощутить реминисценции ранней таировской пантомимы «Духов день в Толедо»: там тоже были элементы карнавальности, бушевали страсти, герои бились на кинжалах и навахах. Но прежний круг романтизированной национальной экзотики размыкался. В «Розите» звучал мотив борьбы за свержение монархии. Эмоциональный подъем достигал апогея в финале, где Розита — Коонен, убившая короля, с воодушевлением выкрикивала последнюю реплику: «Дон Альфонсо, бывший король Испании, умер, граждане. Да здравствует свободная Испания!»

Спектакль окрашивала ирония. В нем пародировались «лжеисторизм», «оперная испанистость» (Таиров), мелодраматическая {80} помпезность шедших тогда на нашем экране голливудских боевиков и, в частности, кинофильма «Розита» режиссера Эрнста Любича с Мери Пикфорд в главной роли.

Линию музыкально-комедийных спектаклей продолжила оперетта Лекока «День и ночь» (1926). Здесь Таиров прямо черпал из постановочного опыта предыдущей оперетты того же композитора — «Жирофле-Жирофля». По замыслу режиссера, теперь продолжалась «работа над формой музыкальной эксцентриады»[[127]](#footnote-128).

Новое проявлялось в стремлении более активно использовать элементы шаржа, пародии, сатиры. Действие оперетты постановщики перенесли в современность (новый текст написал В. З. Масс). Живой отклик находили в зале пародии на современные оперу, драму, балет, издевки над ложноромантическими приемами.

Социальные мотивы (крушение карьеры диктатора-временщика при португальском короле — Калабазаса) не перегружали спектакль. В основе своей «День и ночь» продолжала традицию озорной комедийности «Жирофле-Жирофля». На сцене была развернута игривая комедия с пикантными внезапностями, казусами, с запутанной любовной интригой, с двойниками, переодеваниями, с подменами в постели новобрачных и т. п.

Таиров снова проявил себя мастером ритма и пластической партитуры спектакля. Он щедро вводил элементы цирка, буффонады, акробатики, танца. Спектакль увлекал богатством красок костюмов и декорации (художниками были братья Стенберги), искусством светомонтажа. По словам А. И. Пиотровского, действие развертывалось «как цирковая акробатическая буффонада»[[128]](#footnote-129).

«День и ночь» пронизывала танцевальная стихия. А. А. Гвоздев отмечал мастерство, с каким Таиров переводил «чисто декоративные движения балетных артистов на выразительный язык театра»[[129]](#footnote-130). Неистощимая фантазия режиссера проявилась в разнообразии танцевального рисунка массовых сцен — с участием хора. «Расположение сценических масс — один из самых удачных моментов спектакля: разнообразные подвижные хоры размещены по сцене с замечательным расчетом, образуя отчетливые и стройные группы почти скульптурной законченности», — писал Л. П. Гроссман[[130]](#footnote-131).

Спектакль искрился праздничностью, увлекал жизнерадостной атмосферой, энергией и бодростью ритмов.

Хор восторгов в критике по поводу «Дня и ночи» венчал отзыв А. В. Луначарского: «Новая работа Таирова… веселая, с огромным вкусом поставленная оперетка, являющаяся сильным оружием {81} в руках тех, кто, как и я, защищает право на существование просто веселого театра»[[131]](#footnote-132).

Необычным для Таирова было решение сценического пространства. Режиссер пробовал выйти за пределы сценической коробки. Он добивался того, чтобы декоративная установка помогла уничтожить рампу и «четвертую стену». По его замыслу, «сцена должна была архитектурно настолько соединиться с зрительным залом, чтобы служить как бы его продолжением»[[132]](#footnote-133).

Сходными были принципы постановки и следующей оперетты Таирова — «Сирокко» композитора Л. А. Половинкина. Стиль и здесь был комедийно-эксцентрическим. Но достижения спектакля оказались скромнее.

К той же линии примыкала и подготовленная Таировым в 1930 г. брехтовская «Трехгрошовая опера» (в Камерном театре шла под названием «Опера нищих»).

В сентябре 1928 г. в Берлине Таиров посмотрел только что выпущенную «Трехгрошовую оперу» в постановке Эриха Энгеля. Тогда же он отметил, что в немецкой постановке узнавались «приемы современного русского театра». Источников, подтверждающих сведения Коонен о личном знакомстве Таирова с Брехтом уже в те годы[[133]](#footnote-134), не обнаружено. На Брехта обратил внимание и Луначарский. Его одобрительный отзыв о берлинском спектакле мог повлиять на выбор Камерного театра.

Таиров увидел в «Трехгрошовой опере» трагический фарс. Эксцентрику брехтовских парадоксов он местами сгущал до острого гротеска. В спектакле, по словам критика, возникали «фантасмагорические картины люмпенского гетто капиталистической цивилизации»[[134]](#footnote-135).

Режиссер строил характеристики персонажей на экспрессивно-танцевальной основе. Он применял и приемы сценической публицистики, дописывая текст (свободный перевод пьесы принадлежал В. Г. Шершеневичу и Л. В. Никулину). Коонен описала сцену в публичном доме: «Установка представляла движущуюся карусель, в каждой из кабинок которой сидели девицы в дешевых корсетах, надетых поверх коротких юбок. Высокие шнурованные ботинки на голых ногах, взлохмаченные головы, вульгарные лица…»[[135]](#footnote-136)

Инициатива Таирова не была тогда оценена. Рецензии вышли под заголовками «Импортный “цыпленок жареный”», «Театральное папье-маше» и т. п. Их авторы бездоказательно писали, будто в спектакле отсутствовало идейное содержание, не вскрыты социальные тенденции пьесы. К 1930 г. в отношении критики к Камерному театру преобладал проработочный тон.

{82} Параллельно с комедийно-сатирическими спектаклями Таиров разрабатывал трагедийный жанр. Главной опорой этих исканий явились пьесы О’Нила. Сюда же можно отнести и постановку «Антигоны» Газенклевера. Режиссер рассматривал работу над ними как продолжение начатой прежде линии спектаклей «больших столкновений и потрясений», о’ниловский цикл ставил в ряд с «Федрой» и «Грозой». Так оно и было. Преемственность подхода здесь несомненна, хотя отчетливы и новые черты.

«Антигону» Газенклевера Луначарский назвал «кипучей, яростной молодой пьесой»[[136]](#footnote-137), Таиров пронизал тираноборческим пафосом, стремился укрупнить и ее антивоенный характер, и проблему сопротивления личности насилию, сценически прочерченную в конфликте между Антигоной — Коонен и Креоном — Цениным. В этом направлении, следуя заданиям театра, пьесу переработал С. М. Городецкий. Были усилены социально-классовые оценки, обострен антагонизм народа и Креона. Героиня предстала защитницей обездоленных, призывала народ объединиться и восстать: «Хочу предостеречь… Вас обманули! Объединяйтесь! Будьте как один!.. Идите к новой жизни!» Традиционный античный хор превратился в «хор бедняков». Городецкий искал прямые аллюзии с русской революцией, а потому «хор бедняков» произносил в пьесе: «Кончились невзгоды, кончилась нужда. Блещет нам с восхода новая звезда!» Отдельные фразы приблизились к текущим политическим лозунгам: «Кто чем владел, тот все теряет», и т. п. Кончалась пьеса отречением Креона и ликованием народа, криками «долой царей».

Мироощущением людей революционной эпохи были пронизаны трактовки главных ролей спектакля, его основной конфликт: «Девушка революционерка, аскетически суровая, строгая в своей простоте, преисполненная неодолимой решимости в исполнении своего гибельного задания: такова Антигона — Коонен… Черты беззаконного и боязливо озирающегося властвования, ежеминутно готового на вспышку кровопролитной жестокости во имя самосохранения выделил в своем исполнении артист Ценин (Креон)»[[137]](#footnote-138).

Характер режиссерских приемов, стилистику спектакля поясняют замечания Таирова на полях режиссерского экземпляра пьесы[[138]](#footnote-139). Например, сцену выхода Креона к народу (1 акт) Таиров комментировал: «У всех от рампы в глубину, рядами — движение стелющихся от ветра колосьев (спины освещены)». Об эпизоде где бунтующий народ, не ведая истинных виновников своих бед, угрожает Антигоне и Йемене (4‑я сцена 2 акта), режиссер писал: «Эта сцена — огромной важности и значения — должна быть построена в ритме вспыхивающих пороховых зарядов, перекрестной пулеметной {83} стрельбы, должна быть построена экспрессивно и в стихийной динамике, свойственной самосуду».

Одетые в «шлемы» и «маски» воины Креона должны были напоминать «что-то вроде человеков-танков». «Руки и у воинов-стражей и у Креона в боксерских больших перчатках… Побольше золота», — писал Таиров на полях пьесы. В одной из сцен народ нес в руках плакаты с лозунгами «война — войне, война — дворцам, мир — хижинам».

И в «Антигоне» Таиров блеснул мастерством пространственно-пластических решений сценического действия. Сильный эмоциональный эффект вызывали массовые эпизоды, когда толпы народа «говорят хором и потрясают цепями»[[139]](#footnote-140). Поиск трагедийного жанра был подчинен утверждению театра синтетического, спектакля-симфонии, в котором полнозвучно, со всей щедростью раскрывалось бы содружество сценической речи (монологической и хоровой), пантомимы, музыки, архитектуры, света, живописи.

Партитуру спектакля постановщик выстраивал по законам музыкальной композиции, она виделась ему в форме фуги. Важнейшие сцены спектакля были ритмизированы по тактам, с точным указанием (Таиров сделал чертежи мизансцен) расположения актеров, их движений, поз. Вот характерная запись: «Из правой кулисы выход первой группы с носилками. Через два такта процессия останавливается. Гербановская заламывает руки, поворачивается к носилкам и снова отворачивается. Штейн падает на носилки (третий — четвертый такты). На пятом такте процессия двигается»[[140]](#footnote-141). Н. Д. Волков признавал за спектаклем «значение интересного эксперимента, особенно… в области массовых движений. Когда, например, во втором действии Антигона прорезает быстрым движением встречную волну толпы, этот пластический момент воспринимается очень живо»[[141]](#footnote-142). Гроссман писал в уже цитированной статье: «Проходящий через всю драму диалог Креона и Антигоны естественно разворачивается в массовые сцены, бросающие толпы нищих на штурм дворца или же вводящие в действие воинствующие когорты античной гвардии. С замечательным сценическим искусством располагаются в качестве коллективных героев и сталкиваются для общего действия основные группы нищих, женщин, воинов, танцовщиц. Скульптурная законченность отдельных массовых сочетаний здесь так же пленяет, как и красочная динамика их бурных столкновений».

Оформление художника А. Наумова стилизовало древнегреческую архитектуру в духе конструктивизма. Как писал Гроссман, «черные громады движущихся башен на ярком фоне закатного неба соответствуют общему принципу постановки — сочетанию монументальной эллинской пластики с пышной яркостью древнего ориентализма».

{84} То же стремление укрупнить социальный масштаб проблем, пронизать спектакль современным истолкованием было характерно и для о’ниловского цикла Таирова. Режиссер высоко оценил драматургию О’Нила потому, что получал с нею «современный материал» и возможность развивать «современную проблематику»[[142]](#footnote-143). Сгущенная экспрессия произведений американского драматурга, напряженность конфликтов, острота сюжета, эмоциональные контрасты оказались сродни театральной стилистике постановщика.

В «Косматой обезьяне» Таиров стремился раскрыть трагедию, «выражающую крах индивидуализма»[[143]](#footnote-144). В гибели Янка он видел закономерный конец анархиста-одиночки, оторванного от коллектива, от класса. В «Любви под вязами» Таиров выделял «две крупнейшие проблемы современности: о собственности и о любви»[[144]](#footnote-145), сравнивал любовь главных героев пьесы, Эбби и Ибена, с чувствами Ромео к Джульетты. Масштабным был и замысел «Негра», в котором режиссер стремился показать расовую проблему в общечеловеческом аспекте, не ограничивая ее рамками американского общества. Таиров настаивал на том, что «Негр» «в известной степени имеет точки соприкосновения с той глубокой переоценкой ценностей, которую произвела в нашей психике Октябрьская революция»[[145]](#footnote-146). В режиссерском комментарии к пьесе он пояснял, что «строя новую жизнь, мы должны вытравить с корнем все остатки старой идеологии и старых навыков, а для этого несомненно полезно использовать всю силу тех метких и разоблачающих ударов, какие наносит О’Нил своему собственному обществу и строю»[[146]](#footnote-147).

Поэтика режиссуры здесь восходила к «Федре» прежде всего. Таиров уже не пытался ни нарочито суживать границы сценической выразительности, «опрощать» стилистику, как было в первой редакции «Грозы», ни прибегать к приемам плоского социологического шаржа, что обнаруживалось в «Святой Иоанне».

Образность о’ниловских спектаклей была монументальной, метафорической, ассоциативно богатой. Она была такой и в лучших таировских постановках прежних лет. Но теперь, в отличие от прошлого, в обобщенности своих сценических картин режиссер искал более тесные сопряжения с современной действительностью.

«Косматую обезьяну», названную автором комедией, Таиров переводил в плоскость трагедийную. Драматическая судьба Янка развертывалась на фоне сценически заостренного контраста двух социальных полюсов: рабочей среды и американской буржуазии.

{85} Одна из центральных сцен спектакля — в кочегарке океанского парохода. Полумрак прорезался вспышками раскаленной топки, в которую полуобнаженные кочегары бросали лопатами уголь. Четкий ритм пантомимы сопровождался выкриками. Театр показывал здесь не только тяжесть работы: как и хотел того режиссер, развертывалась «динамика и силовая поэзия индустриального труда»[[147]](#footnote-148). В «почти балетном», по словам Луначарского, ритме двигались мускулистые бронзовые тела, освещаемые красными сполохами огня из топки (туда была вделана фанера, покрытая красной эмалью, которая и отбрасывала свет) и узкими боковыми лучами. Сценический эффект усиливался музыкальным сопровождением. «Общее впечатление мощи получается огромное, — замечал Луначарский. — Получается такая же впечатляемость, которая достигается на плакате, который не стремится к фотографичности, но преобразовывает образы на началах ритмики, ярких красок и т. д.»[[148]](#footnote-149)

С гротескной экспрессией показывал Таиров, как искажена человеческая природа обитателей «верхней палубы». Для этого он прибегал к излюбленным пластическим и танцевальным приемам. «С изысканно эстетными позами и жестами»[[149]](#footnote-150) появилась дочь миллиардера Мильдред Дуглас — А. Б. Никритина, другие пассажиры походили на манекенов.

Мотив обезличенности человека, его закрепощенности механистическим укладом цивилизации возникал в сцене, где Таиров показывал респектабельную публику, фланирующую по одной из богатых улиц вечернего Нью-Йорка. Словно на конвейере, под звуки шимми двигались, пританцовывая, персонажи-марионетки в масках вместо грима на лицах. М. Б. Загорскому казалось, что они выполнены в манере немецких художников-экспрессионистов Гросса и Дикса[[150]](#footnote-151).

По определению того же критика, в «Любви под вязами» Таиров утверждал «сценический стиль большого социального спектакля»[[151]](#footnote-152). Здесь и поэтика выразительных средств, и сюжетный мотив (любовь Эбби к пасынку Ибену) вступали в перекличку с «Федрой».

Образы Эбби — А. Г. Коонен и Каббота — Л. А. Фенина достигали монументальной силы. Режиссер приближал драму О’Нила к высотам античной трагедии. Бурным эмоциональным порывам героини Таиров искал соответствия в сценическом рисунке, взлеты {86} и падения души Эбби — Коонен были подчеркнуты напряженными паузами, стремительными бросками по лестнице, крупными жестами, красноречивыми интонациями. Когда Ибен — Н. М. Церетелли в ужасе убегал от Эбби — Коонен, убившей их ребенка, та, теряя последние силы, судорожно хваталась за косяк и сползала на пол. Ее крик был криком человека, потерявшего последнюю надежду. «Этот стонущий крик, как бы обращенный с жалобой к самой вселенной, — вспоминала Коонен, — в моем творческом самочувствии перекликался с теми моментами классических трагедий, когда герой в минуту высшей кульминации взывает о помощи к богам или стихиям».

В спектакле воскресали тени и «Федры», и «Саломеи». Показывая мятежную, необъятную любовь Эбби к Ибену, режиссер и актриса раскрывали и страстную чувственность героини, ее «вожделение» (в буквальном переводе пьеса О’Нила называется «Вожделение под вязами»). «Коонен замечательно передает особое чувство завороженности страстью», — писал Гроссман[[152]](#footnote-153).

Накал чувственности, взрывы эротики (как некогда в «Саломее») Таиров передавал смелыми приемами. В финале ночной сцены второго акта Эбби — Коонен, сбрасывая верхние одежды, страстным объятием увлекала Ибена на пол. Отвергнутая было Ибеном, она ползала перед ним на коленях, порывисто приникала к его ногам, надеясь вернуть его чувство.

Ранее в образе Саломеи Камерный театр пытался претворить «трагедию девственности». И теперь в противовес плотской необузданности Эбби, стремясь «оправдать» ее, актриса и режиссер искали в героине черти «почти детской непосредственности и чистоты».

Стиль декорации братьев Стенбергов Таиров определял как конкретный конструктивизм, а в других случаях — как конкретный реализм. Суть своих поисков режиссер пояснял примерами возможных решений пьесы О’Нила натуралистическим и чисто конструктивистским театрами. В первом случае, по словам Таирова, на сцене показали бы коровник, навоз, тачки и т. п. Во втором — возникла бы «схема фермы, потенция фермы», переданная с помощью скрепленных брусков[[153]](#footnote-154).

Декорация, сохраняя конструктивистский абрис, вызывала социально-конкретные ассоциации. Тяжелые столбы, на которые опирался дом Каббота, массивные перекрытия, будто придавленные потолки его двух этажей, нарочито «неудобная» планировка, создавшая ощущение тесноты, — такими приемами постановщики стремились передать мрачную атмосферу, спертый воздух жилища, где царствует стяжательство и кипят глухие подпольные страсти. Ощущение трагической бесприютности усиливалось тем, что сцену почти оголили: аксессуары и бутафория были предельно лаконичны. Обрубок безжизненного узловатого древесного ствола без {87} единого листочка, качалка, скамьи, детская люлька — весь перечень предметов на подмостках.

Художественная сила спектаклей Таирова заключалась в гармонии выразительных средств. Тесного взаимодействия режиссер искал в работе с декоратором. Практически Таиров почти всегда выступал соавтором сценического оформления. «Декорации и мизансцены в лучших спектаклях Таирова были неразделимы, нерасторжимы, — писал Ю. А. Головашенко. — Оттого часто фотографии произведений Камерного театра — это картины жизни, емкие и выразительные, как произведения станковой живописи. Да именно так; Таиров был большим знатоком живописного искусства… Он сам как бы становился художником-живописцем на сцене, художником-скульптором, создавая такие точные и такие насыщенные содержанием сопоставления и столкновения людей — действующих лиц спектакля, которыми мог бы прославиться живописец или скульптор, автор больших полотен или барельефов»[[154]](#footnote-155).

Стремлением к концентрации приемов, к сгущению драматизма отмечен и «Негр». Трагедийный размах режиссерского замысла воплотился в суровых красках спектакля, в его отточенной форме.

В «Негре» лаконизм стиля, напряженность и сосредоточенность сценического действия позволяли критике говорить об аскетичности спектакля. В действительности режиссура Таирова представала здесь во всеоружии сценических средств. Но их отбор был столь тщательным, а приемы выражения оказались столь емкими, что обычно заметная у Таирова игровая природа театра тушевалась, скрадывалась накалом большой человеческой драмы.

Режиссер много сил отдал партитуре актерской игры, считая, что «главный упор» в спектакле «лежит, конечно, на актере»[[155]](#footnote-156). В успехе, который выпал на долю Коонен — Эллы и И. Н. Александрова — Джима Гарриса, была и большая заслуга режиссуры. Недаром в отзывах неоднократно повторялась мысль о воспитательском таланте Таирова, показавшего себя «учителем актерского искусства»[[156]](#footnote-157).

Поиски режиссуры были устремлены к тому, чтобы контрастнее, острее раскрыть драму героев, их страдания и борьбу.

Одну из трудностей постановки вызывала длительная протяженность действия во времени: пьеса охватывает семнадцать лет.

Чтобы избежать резких хронологических перепадов, Таиров ввел между картинами выступления «певцов» — негра и белого. Действию сообщался эпический масштаб. Этот прием помогал зрителям «продвигаться по десятилетним промежуткам о’ниловского междудействия»[[157]](#footnote-158).

{88} При постановке «Негра» в других странах многие режиссеры купировали первую картину. В ней Элле восемь лет, почти столько же Джиму. Психологическая же нагрузка ролей здесь под силу лишь профессиональным актерам. Таиров и Коонен не отказались от первой картины. Режиссер помогал актерам, подсказывая удобную мизансцену, позу и жест: «Девочка Элла беседует на корточках с мальчуганом Джимом о своей первой любви… Догадливо найденное положение тела актрисы, манера речи заставляет верить в наивную ребячливость образа», — писал Марголин.

В развитии отношений Эллы и Джима Таиров не акцентировал любовную тему, в какие-то моменты тускнел и мотив расовых различий: режиссеру важнее было раскрыть социальную трагедию человека, обреченного на одиночество, бессильного перед жестокостью мира. Режиссер хотел «показать, что в основе соединения Эллы и Джима лежат не чувства возлюбленных или “любовников”, а большие и глубокие чувства двух потерявших себя и одиноких людей, для которых жизнь не борьба, а бегство», — говорил Таиров о своем замысле[[158]](#footnote-159).

Кульминацию первой части пьесы режиссер видел в сцене, когда Элла, сраженная предательством Микки, близка к самоубийству. Оцепенев от горя, застывала Элла — Коонен у высокого фонарного столба. Будто приготовившись к смерти, стягивала она концы шарфа, закинутого вокруг шеи… Разработанная Таировым пантомима актрисы в этой сцене производила сильный драматический эффект. Режиссер еще более усиливал его вспомогательными сценическими средствами. Он стремился «при помощи звукового и светового монтажа… максимально помочь актрисе почувствовать и передать зрителю чувство полной затерянности одинокой и разбитой женской жизни в хаосе большого беспощадного города»[[159]](#footnote-160). Где-то рядом проходила линия надземной железной дороги. Грохот и сирены проносившихся мимо поездов, быстрое мелькание вагонных огней сопрягались с тревогой и смятением Эллы — Коонен.

Средствами пантомимы Таиров решал и другую опорную сцену спектакля — после венчания Эллы и Джима. Выходя из церкви, герои, как сквозь строй, шли между рядами враждебно настроенных людей. Толпа высыпавших из домов любопытных, по мысли постановщика, переплеталась «в один отвратительный человеконенавистнический хор»[[160]](#footnote-161). Мизансцену подсказала Таирову ремарка драматурга: «Из домов слева выходят белые, из домов справа — черные. Они спешат образовать два отдельных неподвижных ряда с каждой стороны». В спектакле обличалась расовая ненависть белых к черным и негров к белым.

Элла не выдерживала травли. В ее психике происходили болезненные сдвиги. Кошмары, мучившие героиню, помрачение ее сознания Таиров помогал передать эффектным режиссерским приемом. {89} Стены комнаты Эллы то медленно сдвигались, наступая на съежившуюся от ужаса фигуру, то расходились, в глубь сцены. Одновременно за створками боковых ширм возникали тревожные волны света, скрашенного то в лиловые, то в густо-багровые тона. Луч прожектора, как бы передавая блуждающий взгляд Эллы — Коонен, скользил по комнате, снова и снова выхватывая из полумрака висевшую на одной из стен ухмылявшуюся негритянскую маску, которая внушала героине необоримый страх.

Ритуальная африканская маска введена в пьесу драматургом. Рассматривая ее в качестве «полноправного действующего лица», Таиров связывал с нею психическое заболевание Эллы: раздвоение чувств, мерцательную их амбивалентность. «В ее отношении к маске, — говорил режиссер, — нет никакого мистического начала. Для нее маска, оживляемая ее больной психикой, является той живой реальностью, на которой концентрируется вся ее расовая непримиримость вообще и по отношению к Джиму в частности. Отсюда — процесс ее раздвоения: к живому Джиму в ней доминирует чувство большой человеческой любви, признательности, дружбы и нежности… к маске в ней подымается чувство непримиримости, ненависти и вражды»[[161]](#footnote-162).

Усиливая трагедийное звучание пьесы, Таиров менял ее финал. В последней картине Элла — Коонен с ножом в руках кидалась на маску, которая олицетворяла для нее зло жизни. Удар ножа как бы вносил разрядку в мир переживаний героини. О’Нил кончал пьесу объятиями Эллы и Джима, их признаниями в любви — нотой умиротворенности.

Спектакль Камерного театра завершался иначе: Элла умирала на руках Джима. Режиссер в своих комментариях так обосновал перемену финала: «Тяжелая болезнь расового ненавистничества и антагонизма изжита, но она изжита ценой тяжелых потрясений, приводящих Эллу к смерти». Трагической гибелью героини режиссер выносил «обвинительный акт» социальным и нравственным отношениям людей буржуазного общества.

Декорации братьев Стенбергов передавали гнетущую атмосферу большого капиталистического города. Уходящие в вышину плоскости, словно стены небоскребов, застилали горизонт. Уличное пространство, закрытое от солнечного света, получало угрюмый колорит. Богатство ракурсов в изображении улиц белого и негритянского кварталов придавало небольшой сцене Камерного театра «колоссальное увеличение пространства»[[162]](#footnote-163). Обе улицы уходили в глубь сцены, но одна шла вверх, другая, негритянская, имела уклон вниз и была похожа на темное ущелье.

«Негр» явился вершиной о’ниловского цикла Таирова. Обнаруживая виртуозное мастерство, режиссер достигал высот социальной трагедии.

{90} Кроме «Негра», на пути Таирова была тогда и другая веха, суть которой до сих пор расценивалась односторонне. Речь идет о «Наталье Тарповой».

«Наталья Тарпова» — попытка режиссера обратиться к проблемам непосредственно советской жизни. Таиров видел в этом спектакле продолжение «героической линии постановок»[[163]](#footnote-164).

Пьеса С. А. Семенова сохраняла некоторые сюжетные линии его одноименного романа (1927). Она во многом явилась самостоятельным произведением. Работая над пьесой, писатель постоянно советовался с Таировым, который фактически стал соавтором. В лекции, прочитанной труппе 4 января 1930 г., режиссер признавался, что «лично переделывал эту пьесу бесконечное количество раз и, быть может, написал добрую треть»[[164]](#footnote-165).

Пафос соавторства был направлен к тому, чтобы в событиях подчеркнуть «глубокое социальное значение»[[165]](#footnote-166). По идейно-художественным качествам пьеса превосходила роман.

Таиров стремился освободить материал от схематики, преодолеть вульгарно-социологический подход к оценке героев. Проблема — можно ли любить классового врага? — в спектакле уступала место проблемам правды и лжи, любви и ненависти. Драматическая сложность конфликтного узла, завязавшего судьбы работницы Натальи Тарповой, инженера Габруха и партийного функционера Рябьева, в истолковании режиссера заключалась в том, что каждый из героев в известном смысле оказывался прав.

Важным достижением Таиров считал то, что в процессе работы «удалось содрать стандартизированные футляры с ряда современных персонажей и обнажить таким образом их живую мысль и плоть. Меньше всего можно подойти к оценке семеновских действующих лиц с общепринятой меркой типов “положительных” и “отрицательных” и уж совсем невозможно абстрагировать их от той социальной среды, порождением которой они являются. Проблема общественного и личного, проблема взаимоотношений индивидуума и коллектива в разрезе двух противоположных идеологий — пролетарской и буржуазной — является основной проблемой пьесы и спектакля»[[166]](#footnote-167).

Не случайно у некоторых зрителей спектакля возникали ассоциации с героями «Дней Турбиных». «Родным братом Алеши Турбина» назвал Габруха В. И. Блюм[[167]](#footnote-168). «Не “обулгачил” ли Камерный театр “Тарпову”»? — спрашивал Р. В. Пикель, упрекая режиссера за то, что личное в судьбах Натальи и Рябьева он «переключил в плоскость общегуманитарного, общечеловеческого подхода к героям пьесы»[[168]](#footnote-169). Тенденциозно перетолковывая содержание спектакля, {91} критики — доктринеры вульгарной социологии заняли по отношению к нему враждебную позицию.

В центре споров оказался образ Габруха. Вульгарно-социологическая критика видела в нем «врага»: Габрух был не крестьянин, не рабочий, а интеллигент, «буржуазный спец». К тому же он позволял себе критиковать некоторые стороны новой действительности — значит, по доктринерской логике, враг вдвойне. В. И. Блюм, например, так и писал: «Право на критику — это наша монополия, и переуступать его нашему классовому врагу — значит совершить, акт позорного капитулянства».

Образ Габруха в спектакле (по сравнению с романом) был укрупнен, стал его центром. Инициатива в этом принадлежала Таирову. Режиссер стремился показать героя в драматическом свете: «Если бы Габрух был мельче, он бы приспособился к обстоятельствам, но Габрух оказался из той породы людей, которые не гнутся, а ломаются»[[169]](#footnote-170). Таиров неоднократно говорил о «честности» Габруха.

Многие реплики и монологи Габруха — Чаплыгина встречались «сочувственными аплодисментами» зрительного зала. И в рецензиях той поры можно обнаружить достаточно объективную характеристику центрального героя спектакля: «Он наделен многими, весьма нужными каждому большевику качествами. Прямота, решительность, глубина ума, способность анализировать окружающие явления, наконец, твердая воля. Пусть устами отдельных партийцев тов. Семенов называет Габруха “сволочью”. На деле он получается совсем недюжинным работником, неплохим человеком… Независимо от намерений автора он становится воплощенной совестью здорового советского зрителя, его рупором, его доверенным лицом». Но как красноречива для вульгарно-социологической позиции следующая за этими справедливыми словами фраза: «Но ведь он классовый враг!» Тут же предлагалось «перетрактовать» Габруха[[170]](#footnote-171).

Ставя «Наталью Тарпову», Таиров создавал публицистический спектакль. Эксперимент был качественно нов для режиссера.

Как сценическое произведение «в принципах публицистического театра» воспринял «Наталью Тарпову» А. В. Луначарский. Таиров стремился уйти от несвойственной ему бытовой детализации, хотя материал пьесы мог толкать к этому. Характеристика среды и героев заключала элемент условности, бытовое представало в стилизованных формах. Декорации братьев Стенбергов обозначали место действия немногими крупно выделенными деталями, больше намеком, метафорой, а не житейскими подробностями.

В центре оказывалась драматическая линия взаимоотношений главных героев. Но жанровая природа спектакля не была одно-плановой. В саркастическом ключе Семенов и Таиров интонировали ряд сцен, где действовали «обновленный бюрократ» директор {92} Алексей Иванович (С. С. Ценин), его приспешники-перерожденцы и их жены. Наиболее красноречивой в этом смысле была сцена вечеринки на директорской квартире. Начало сцены, как и обозначено в ремарке, имело «характер сатирической буффонады». Габрух был тоже приглашен на вечеринку. Но здесь, как и во многих других эпизодах спектакля, актер, покидая рамки роли, становился своего рода комментатором, как бы доверенным лицом от театра.

Сцену вечеринки Габрух — Чаплыгин открывал, как конферансье. С полумаской на лице, стоя перед рампой, он жестами представлял зрителям сценических персонажей и обращался к залу с призывом: «Почтеннейшая публика, не товарищи и не граждане. Удобнейший случай посмотреть самих себя… в зеркале. Начинаю. Эй, номер первый!..»

Публицистическое воздействие Таиров усиливал эффектным режиссерским приемом. В спектакль была введена обращенная к залу трибуна. Вынесенная вперед, над оркестровой ямой, эта небольшая площадка с балюстрадой становилась центром сценического пространства. С нее произносили в зал многие реплики и монологи Габрух, Тарпова и другие действующие лица.

Прием «трибуны» был найден, видимо, уже на ранней стадии сотрудничества Таирова и Семенова. Драматург присылал режиссеру пьесу по актам. 6 января 1929 г. Таиров писал ему: «Главное, — на основании первого акта, мне кажется, можно почувствовать уверенность, что пьеса должна получиться и что основной прием, на котором мы остановились, — прием с трибуной, является чрезвычайно счастливой находкой и должен сообщить всей пьесе и спектаклю очень волнующее воздействие и выделить “Тарпову” из всех остальных попыток создания современной пьесы»[[171]](#footnote-172).

Этот прием имел для постановщика программный смысл. Таиров видел в нем опору для нового «метода» построения сценического действия. В «наиболее кардинальные моменты спектакля» актеры и зрители, поставленные лицом к лицу, разрушали «линию рампы и всю старую конструкцию театра и его сценической коробки»[[172]](#footnote-173). Обращаясь к новой и сложной проблематике, режиссер искал ей и новое сценическое решение. Публицистика усиливала социальное, гражданское звучание «Натальи Тарповой».

В этом спектакле Таиров одним из первых на советской сцене показывал сложность судьбы русского интеллигента дореволюционной формации, который, преодолевая душевную борьбу и сомнения, не приспосабливаясь, не поступаясь совестью, служил родине с благородной верой в ее будущее.

Постановкой «Натальи Тарповой» Таиров делал шаг на пути к жанру современной драмы. В одном из доброжелательных отзывов говорилось, что спектакль наметил в жизни Камерного театра {93} новый рубеж: «Впервые здесь со сцены заговорили живые “проблемные” образы советской действительности, и впервые коллектив таировцев приобщился к опыту построения современной идеологической драмы»[[173]](#footnote-174).

Спектакли о’ниловского цикла и «Наталья Тарпова» определили основные вехи исканий Таирова во второй половине 1920‑х гг.

Важнейшим завоеванием этого этапа было сближение ведомого Таировым Камерного театра с крупными социальными проблемами современности. Режиссер утвердил на сцене трагедию большого эмоционального воздействия, монументального стиля, острой социальной мысли.

Таиров, выполнивший к началу 1920‑х гг. свою программу театрализации театра, теперь мог бы говорить и об осуществлении планов переориентации своего искусства, призванного, по его словам, «для непосредственного отклика на актуальнейшие события, настроения и проблемы современности»[[174]](#footnote-175).

Режиссер развивал накопленный ранее опыт. Принципы его творчества претерпели известную переакцентовку — особенно это касалось лилии трагедийных спектаклей. «Театрализация» формы приобретала все более подчиненное значение.

Любование приемом, гипертрофия формы, изысканность эффектов, нарочитость эстетизации уступали место сценическому лаконизму, тщательному отбору средств выражения, краскам суровым и незатейливым.

В этом смысле и надо понимать программную формулу Таирова второй половины 1920‑х гг. — «конкретный реализм». Режиссер, как и прежде, указывал на важность для сценического искусства эмоционального воздействия: «На основании лабораторных опытов последних лет мы пришли к выводу, что основным моментом на театре является момент эмоциональный»[[175]](#footnote-176). Но теперь стало возможным говорить о Камерном театре как театре социально направленных эмоций.

Раньше, оценивая спектакли Таирова рубежа 1910 – 1920‑х гг., А. А. Гвоздев, к примеру, находил в них «аполлоническую успокоенность»: «С одной стороны, невозможно не признать ее культурной ценности, а с другой — эта работа кажется необязательной»[[176]](#footnote-177). На новом этапе придирчивый критик весьма высоко оценивал достижения режиссера. Говоря об о’ниловском цикле Камерного театра, Гвоздев отмечал сдвиги в стилистике Таирова, тонко найденные градации между достоверностью социальной среды и театральной метафорой, сценически заостренным обобщением: «От повседневности к героизму, от тихой беседы к крику и отчаянию, {94} от быта к мощной символике образа, от природы к искусству — таково драматическое продвижение… в каждой из этих постановок, которые вначале сближают зрителя с понятными и всем доступными образами, а затем истолковывают их в широко развернутом обобщении, раздвигая рамки, уводя от быта к художественному перевоплощению его»[[177]](#footnote-178).

Итоговой декларацией Таирова явилась речь на театральном совещании РАПП в 1931 г., опубликованная затем в виде статьи под названием «Структурный реализм — метод Камерного театра». Эта статья красноречиво характеризует эволюцию взглядов художника. Режиссер писал о необходимости возникновения в спектаклях «двуединой реальности общественной действительности и пьесы», утверждал примат «идей и событий эпохи, жизни». «Спектакль, — писал Таиров, — в своем процессе вскрывает причинные связи действительности и пьесы, часто корректируя причинные связи пьесы причинными связями действительности сообразно идее о ней театра. Это, кстати сказать, один из моментов, в котором проявляется творческая роль театра по отношению к пьесе»[[178]](#footnote-179).

По-новому формулировал режиссер задачи и природу актерского искусства: «Сопоставляя свое восприятие общественной действительности с действительностью пьесы, актер неизбежно ревизует и, по мере необходимости, корректирует действительность пьесы, в зависимости от своей идеи общественной действительности. В этом именно моменте обнаруживается общественная природа актера». Разъясняя термин «структурный реализм», режиссер говорил о своей творческой методологии: «Наш метод построения образа спектакля опирается на то, что целое, то есть структура образа, определяет части, а не наоборот… Части этой структуры находятся в функциональной зависимости от структуры целого… Структура заключена в самой вещи в виде функциональной зависимости частей от целого». Как писал Ю. А. Головашенко, смена терминов, их новизна «диктовалась глубокими процессами, происходившими в Камерном театре, сдвигами в сознании Таирова и его соратников», им сопутствовало «постоянное обновление поэтики при внутреннем единстве и цельности художественной программы»[[179]](#footnote-180).

Таиров не оставался голословным, когда говорил об общественном содержании искусства, о поисках актуального репертуара. Но дорога была тернистой. Вокруг спектаклей Камерного театра неоднократно возникала яростная полемика. Над театром подчас нависали грозные тучи. На рубеже 1920 – 1930 гг. ситуация особенно обострилась. Тогда же по адресу Камерного театра в рапповской критике начали приобретать ходкость уничтожительные эпитеты.

{95} Упреки зачастую были несправедливы. Их порождали нездоровые тенденции в критике, которые позднее были пресечены постановлением ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций».

Таиров давал отпор проработочной критике. Он упрямо защищал дорогу своих исканий, стараясь отвести попытки навязать его театру несвойственную ему линию развития. Выступая в феврале 1930 г. на курсах директоров периферийных театров, Таиров заявлял:

Камерный театр никогда не хотел, не хочет и не будет заниматься очковтирательством, переряживанием в порядке общественном и политическом. Мы переряживаемся на сцене — это наше мастерство, но мы должны быть настоящими гражданами, отвечающими за свое дело… Наш советский театр занимает первое место в мировой театральной истории потому, что он чрезвычайно богат различными «оттенками», красками, направлениями, разнообразной национальной культурой… Мы знаем, что наша драматургия обнаруживает очень хорошие потенции, но она еще не заняла должного места… А что теперь качество советских пьес оставляет желать многого, — я думаю, вы с этим согласитесь. Мы, товарищи, точно так же, как и целый ряд других театров, могли бы играть советские и революционные пьесы, и нам бы кричали ура и нас бы гладили по головке. Все было бы хорошо. Но мы считаем недостойным настоящего гражданина, подлинно сознательного гражданина в построении нашей культуры заниматься этим специальным приспособленчеством. Это не значит, что мы ни в коем случае не будем ставить такие пьесы. Наоборот, мы пытались их ставить и ошибались. Работа срывалась. Мы еще будем пытаться, и как только появится настоящая пьеса (в смысле своего драматургического материала), мы ее руками и ногами возьмем в работу[[180]](#footnote-181).

В начале 1930‑х гг. Таиров ставил «Линию огня» Н. Н. Никитина, «Патетическую сонату» Н. Г. Кулиша, «Неизвестных солдат» Л. Первомайского. Эти спектакли не принесли режиссеру творческих лавров. Критики, писавшие о «Линии огня», хвалили театр за то, что он обратился к теме индустриального строительства. Но трудно было закрыть глаза на слабость пьесы. Видимо, этим и объясняются озадачивающие противоречия в отзывах: выводы не соответствуют аргументам. Вот характерные примеры: «Пьеса слаба… И все-таки мы приветствуем пьесу»[[181]](#footnote-182); «Театр не мог пересилить пьесу», но создал «актуальный спектакль»[[182]](#footnote-183); «Спектакль запоздалый, робкий, лоскутный, нецелостный… И все же спектакль переломный»[[183]](#footnote-184).

В статьях о «Линии огня» обращала на себя внимание единодушно высокая оценка лишь одного момента — «радио-кино-интродукций», то есть кадров кинохроники того времени, которыми перемежалось действие пьесы. Режиссер прибег к этому модному тогда приему ради того, чтобы «увязать действие пьесы со всем процессом электрификации нашей страны»[[184]](#footnote-185).

{96} Отчетливо понимая «наивность» пьесы «Неизвестные солдаты», невозможность «оправдать психологические данные этого материала», Таиров и ставил ее «в плане наивного, сконцентрированного плаката». Недостатки пьесы он пытался прикрыть зрелищной динамикой действия, массовыми эпизодами. Это вызвало полуиронические замечания критики: «В “Неизвестных солдатах” очень много ходят с винтовками, очень хорошо поют “Интернационал” в конце, очень занимательно танцуют и поют матросы на корабле… Внешне удачное изображение массовых сцен… не приближает театр к пролетарскому искусству»[[185]](#footnote-186).

«Патетическую сонату» Таиров ставил как музыкально-романтическую драму. Социальные характеристики были заострены, но без антипсихологических упрощений. Отдельные реплики и монологи персонажи произносили в зал, что вносило в спектакль элемент публицистики. Сценическая речь звучала приподнято, она опиралась на почти не смолкавшее музыкальное сопровождение. Иногда фортепианные аккорды сонаты Бетховена подхватывались оркестром. Симультанная декорация В. Ф. Рындина изображала разрез многоэтажного дома, что помогло режиссеру наглядно передать социальную разнородность среды, в которой назревали непримиримые столкновения. Критика отмечала картину митинга, где Таиров «расщеплял сцену на два лагеря». Но особой силы воздействия спектакль достигал в тревожно-напряженной, сопровождаемой звоном колоколов и отголосками артиллерийской канонады, сцене пасхальной ночи, где во мраке безмолвными тенями двигались люди и мерцали огоньки свечей в руках. «Линия усиления классовых антагонизмов чувствуется и в прекрасной концовке первого акта. Пасхальная ночь. Звенят бокалы. На чердаке в кабацкой песенке обличает “господа-бога” Зинка. О вечной стране любви мечтает Илько. С грузом листовок пробирается к рабочим Лука. А за сценой, там, где… ухают снаряды, тянется вереница изнуренных солдат, поднимающих свое оружие против классового врага»[[186]](#footnote-187).

Трудности, пережитые Таировым в начале 1920‑х гг., притормозили движение его творчества, но не поколебали энергии. Работавший тогда в Камерном театре М. И. Жаров вспоминал о пафосе, с которым режиссер отстаивал свою программу: «Меня не огорчают неудачи, они меня учат!.. Конечно, выход есть, его нам предлагают некоторые так называемые наши друзья: отказаться от себя и играть в натуралистических тонах. Но тогда мы будем тысяча первым зауряд-театром. Нет! Мы хотим идти своим путем и пойдем… Я хочу сделать театр высокой героики и высокой комедии»[[187]](#footnote-188).

Спектакли начала 1930‑х гг. лишь тематически приблизили Камерный театр к революционной героике. Чтобы двинуться дальше {97} по пути большого искусства, необходимо было снова оглянуться, пересмотреть опыт, подтянуть тылы, отобрать из накопленного богатства. Лучшее из достигнутого вселяло веру. Во второй половине 1920‑х гг. выросли масштаб, актуальность, острота проблематики спектаклей Таирова. Развивались его искания в жанре комедийно-эксцентрическом. Сатирическая буффонада «Оперы нищих» была сродни разоблачительному пафосу одновременно поставленных комедий В. В. Маяковского.

Художественной вершиной Таирова в этот период явились спектакли о’ниловского цикла. В них достигалась та гармония социально-психологической типизации и блестящей сценической формы, к которой режиссер шел долгим и мучительным путем. Строгость, лаконизм, эпический размах, суровая напряженность трагедийного стиля, обретенного Таировым, подготавливали поэтику возвышенно-романтического, героико-патетического жанра, который взметнул в «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского — спектакле, открывающем новый этап творчества режиссера.

# **{****98}** М. Друзина А. Д. Попов и вахтанговцы

Алексей Дмитриевич Попов работал в Театре имени Евг. Вахтангова с 1923 по 1930 г. В эти рамки укладывается далеко не простая история взаимоотношений Попова с «вахтанговской традицией», его утверждение как режиссера-реалиста, искателя новых, революционных форм театральной выразительности, неотрывных от революционного содержания советской драматургии.

Творческой школой Попова был Московский Художественный театр, куда он пришел в 1912 г., двадцатилетним юношей и где постигал основы актерского мастерства, уроки К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Скоро он занял прочное место в труппе Первой студии МХТ. Там проявился его интерес к режиссуре, определились взгляды Попова — выдающегося режиссера и теоретика театра.

Воздействие искусства Художественного театра на молодого Попова подробно исследовано[[188]](#footnote-189). Изучены и причины неудовлетворенности, вызвавшие уход Попова из Первой студии.

Начинающий режиссер стремился сказать собственное слово в искусстве, самостоятельно применять идеи Станиславского. «Меня влечет культурный голод в провинции и желание дать там настоящее искусство», — сказал он Станиславскому, прощаясь[[189]](#footnote-190).

В 1918 – 1923 гг. Попов руководил Костромской драматической студией при губернском отделе просвещения (с 1920 г. «Театр студийных постановок»). Первые спектакли Костромской студии порой повторяли репертуар и режиссерские разработки художественников. Ставя «Потоп» Бергера, многое в трактовке образов, решении сценического пространства Попов взял у постановки Вахтангова. В педагогической работе со студийцами и в Костроме, и в Ярославле (где с 1922 г. работал «Театр студийных постановок»), в лекциях о «системе» Станиславского, на репетициях Попов пропагандировал принципы Художественного театра. Ни «Потоп», ни «Сверчок на печи» не стали простыми копиями оригиналов: революция внесла в них куда более отчетливую социальную оценку персонажей.

Попов искал в зарубежной драматургии пьесы, которые в ту пору характеризовались как «созвучные революции». Так были поставлены «Ученик дьявола» Шоу, «Волки» Роллана, композиция «Вечер памяти Парижской коммуны», передавшие возвышенное, романтическое восприятие революционной эпохи.

{99} За четыре с половиной года работы был накоплен значительный режиссерский и педагогический опыт, пройдена большая школа жизни, узнаны новые люди, новые города. Попов стремился в Москву, чтобы общаться с мастерами театра, активно включиться в современный театральный процесс. Попытка перевести театр-студию в Москву не удалась, и осенью 1923 г. Попов оказался в столице один. Радушнее всех его приняли в Третьей, вахтанговской студии. Художественный совет во главе с Ю. А. Завадским пригласил его и как актера, и как режиссера. Он был введен на роль Тимура в «Принцессу Турандот» и — дублером Завадского — Антония в «Чудо святого Антония».

Годы скитаний по Волге и Сибири оторвали Попова от театральной жизни Москвы. «Принцессу Турандот» он впервые увидел, когда ее создателя уже не было в живых. Спектакль его потряс «тягой к жизнерадостности, праздничной и обнаженной театральности»[[190]](#footnote-191). И через полтора года после смерти Вахтангова «Турандот» сохраняла свежесть революционного дыхания. Все, что происходило тогда в Третьей студии, казалось Попову освященным именем Вахтангова.

Между тем для Третьей студии МХТ это было чрезвычайно трудное время. Внутри нее назревал раскол. В 1924 г. часть труппы вместе с Завадским перешла в МХАТ. Основное ядро отделилось от Художественного театра и стало именоваться Студией имени Евг. Вахтангова.

Молодые вахтанговцы не видели большой беды в том, что «начали создавать не театр Вахтангова, а театр “Принцессы Турандот”»[[191]](#footnote-192). В ироничности, затейливости, смелости смешения театрально условного и бытового им виделось продолжение вахтанговской традиции. Зрительский успех гротеска в «Правде — хорошо, а счастье лучше» (режиссер Б. Е. Захава, 1923), остроумных пародий «Льва Гурыча Синичкина» (режиссер Р. Н. Симонов, 1924) утверждал молодых постановщиков студии в этой мысли. Манера «Принцессы Турандот» представлялась универсальным ключом к раскрытию художественного образа спектакля.

В этот период «иронических вариаций» на тему «Принцессы Турандот» и пришел в студию Попов. И хотя пришел он «из другого дома», Вахтангов был и для него учителем.

Молодой Попов в Первой студии Художественного театра играл в поставленном Вахтанговым «Потопе», вместе с ним выходил на сцену и в «Потопе», и в «Сверчке на печи». Вахтангов-актер Попова восхищал. Убежденный «художественник», Попов искал точки соприкосновения творческого метода Вахтангова с постулатами своих воспитателей — Станиславского и Немировича-Данченко. То, как блестяще решил Вахтангов в своих актерских работах «задачу острого сценического рисунка и его {100} органического восприятия», Попов считал результатом «режиссерской позиции» Вахтангова, опирающейся на уроки основателей МХАТ.

Попов на протяжении своей жизни много раз писал о вахтанговском «даре к глубокому теоретическому осмысливанию огромного опыта К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко»[[192]](#footnote-193). В книге «Воспоминания и размышления о театре» он развил эту идею:

Вахтангов созрел для совершенно самостоятельного практического развития и реализации идей К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко на театре. Он, как никто другой, мог талантливо и темпераментно реализовать в спектаклях и в школе все те богатейшие и разнообразные изыскания и разведки, которыми обеспечивали отечественный театр великие реформаторы сцены, но в то же время раскрывал свою собственную индивидуальность, как раскрывался, например, Немирович-Данченко, не расходясь в главном со Станиславским.

Многие до сих пор не могут понять, что Вахтангов великолепно мог творчески расти, развивая и двигая вперед идеи своих учителей[[193]](#footnote-194).

Но когда Попов отважился на прививку «идей учителей» вахтанговской студии, приживление происходило с трудом.

Для режиссерского дебюта Попова в Третьей студии были выбраны «Комедии Мериме». Однако художественный совет студии не вполне доверял еще Попову, видел в нем «чужака», и в помощь ему были назначены П. Г. Антокольский и Н. М. Горчаков. Спектакль состоял из четырех пьес «Театра Клары Газуль» («Рай и ад», «Африканская любовь», «Карета святых даров», «Женщина — дьявол»), объединенных общей темой — сатирическим обличением вырождающейся аристократии и католического духовенства (премьера 19 сентября 1924 г.). Пародийная природа маленьких трагикомедий, их иронические финалы, как бы от автора, возвращающие зрителя от неправдоподобного к реальному, снятие сценических масок подсказывали постановщику изящный и эксцентричный стиль «игры в театр». Вахтанговское искусство парадоксального смешения театрального и бытового обладало для Попова огромной привлекательностью. Он восхищался игрой красок «иронической струи» и готов был купаться в ней. Но уже тогда Попов, воспитанник другой театральной школы, ощущал вторичность и «игрушечность» усвоенных студийцами приемов. Он пришел к вахтанговцам из гущи жизни, повидав глубины России первых революционных лет, а потому хотел наполнить своим жизненным опытом и комедии Мериме. «Театр Клары Газуль» Попов ставил в ряд «пьес, созвучных революции»: «Мне казалось, что я не пошел по линии подражания “Принцессе Турандот”, так как искал каких-то других подходов к автору. Я хотел насытить спектакль большой страстностью, подлинным темпераментом», — писал он потом[[194]](#footnote-195).

{101} «Социальное ядро» «Комедий Мериме» было отмечено в рецензии «Правды», появившейся назавтра после премьеры[[195]](#footnote-196). Это «социальное ядро» Попов заключил в нарядную оболочку, которая порой мешала увидеть попытки постановщика усложнить театральную игру.

Попов не стремился механически реставрировать приемы «Турандот». Однако воспринимался его спектакль как прямая дань вахтанговской традиции. Ироническое начало присутствовало и в оформлении, выполненном по плану постановщика И. И. Нивинским — художником «Турандот». Сценическая площадка треугольником врезалась в зрительный зал. Попов задумал установить ее на трех бочках, усматривая в таком решении ассоциации с народным площадным театром. С этого помоста спускались две широкие доски, которые в разных конфигурациях создавали театральные намеки на место действия. Поднятые и скрещенные, они превращались в шатер восточного султана в «Африканской любви», который разваливался на глазах у публики, демонстрируя крах сценической иллюзии. В «Рае и аде» это были лестницы, ведущие в дом Ураки. Веселая условность декораций и гримов и от актеров требовала виртуозного владения приемами иронической пародийности: манипуляций со сценической маской как театральным атрибутом, свободного перехода от «игры в образе» к выходу из него, интонационной точности.

Когда «Комедии Мериме» были показаны в Ленинграде, режиссер К. К. Тверской увидел «очевидную и близкую преемственность в работе постановщика от “Турандот”, от Вахтангова» и даже «только повод для обнажения сценических приемов и актерского мастерства»[[196]](#footnote-197).

Попов же стремился это изысканное мастерство обогатить правдой переживания, сам в роли монаха Антонио («Женщина — дьявол») пытался психологически обосновать образ фанатического изувера. Из воспоминаний участника спектакля Л. М. Шихматова видно, с каким трудом вахтанговские актеры принимали требования Попова играть правду чувств, как неорганично было для них перемещение из комедийного самочувствия в драматическое[[197]](#footnote-198).

Правда, среди вахтанговцев были и сторонники Попова, выступавшие против «привычки турандотовской игры “несерьезно”». Н. М. Зоркая в книге о Попове привела их высказывания на сей счет, но все-таки ее вывода о «преодолении влияний “Принцессы Турандот”» эти цитаты не подтверждают[[198]](#footnote-199). Они лишь свидетельствуют о том, в каких сложных условиях добивался Попов от вахтанговских актеров синтеза театральной пародии и обличительного гротеска с жизненностью характеров.

{102} Блестящий стиль «Турандот» сохранял для Попова свое обаяние. Не случайно после раскола Третьей студии и ухода части актеров в Художественный театр Попов остался с вахтанговцами. В ту пору вопрос о преемственности вахтанговских традиций не сводился для него к простому подражанию режиссерским приемам Вахтангова, хотя в труппе долго еще держался такой именно взгляд на вещи. Например, уже в начале 1930 г. Б. Е. Захава, П. Г. Антокольский, О. Н. Басов поставили «Коварство и любовь» Шиллера в эффектном, но холодном оформлении Н. П. Акимова. Эту серебряную нарядность зрелища в театре склонны были принять за «вахтанговский» стиль. Попов же видел трагизм раннего ухода Вахтангова в том, что Вахтангов не успел соединить уроки его учителей — основателей МХАТ — с новыми задачами, поставленными перед искусством революционной эпохой.

Осуществление этой вахтанговской идеи Попов считал возможным, но пьесы, «созвучные революции», представлялись ему менее важными для его цели, чем «принципиально новая в идейном смысле драматургия»[[199]](#footnote-200).

Для всей дальнейшей творческой деятельности Попова поиски талантливых произведений о современной советской жизни имели первостепенное значение. Но постановка «Виринеи» (1925) — первой советской пьесы на вахтанговской сцене — имела этапное значение для всего советского театра. Появившиеся почти одновременно с «Виринеей» «Шторм» в Театре имени МГСПС, «Любовь Яровая» в Малом театре, затем «Бронепоезд 14‑69» в Художественном театре вывели на сцену нового героя — героя революции и гражданской войны.

Л. Н. Сейфуллина с помощью В. П. Правдухина инсценировала свою повесть не для какого-нибудь определенного театра. Впервые она читала пьесу в Доме Герцена на Тверском бульваре. Драматургическая сырость материала и неопределенность жанра отпугнули театральных деятелей, слушавших читку. При обсуждении пьесы не было разговоров о ее реальной сценической судьбе. Попов, там присутствовавший, не выступал: он молчал потому, что «всем своим существом ощущал рождение нового на театре, того самого, чего мы, режиссеры и актеры, вот уже шесть лет ждем, измучились в ожидании. “Виринею” должен увидеть зритель. Это именно та революционная новь, о которой тосковали Вахтангов, Марджанов, все те, кто страстно хотел перейти к воплощению революции на сцене, к перестройке всего идейного, душевного, эстетического и технологического багажа театра. Но как объединить разрозненные сцены “Виринеи” в строгое русло спектакля, я, естественно, не знал и потому пока молчал. Но я уже твердо знал, что “обрекаю” себя на эту постановку»[[200]](#footnote-201).

Попов начал работать с Сейфуллиной и Правдухиным над новым сценическим вариантом пьесы, сокращая число эпизодов {103} и действующих лиц, перенося центр тяжести на народные сцены. Усиливалась тема новой, революционной деревни.

На репетициях режиссер добивался нужного соотношения между подлинностью и театральностью в показе деревенского быта, искал ключ к верному изображению современной деревни. Скупость сценической выразительности вызвала даже упреки в «жанризме», в бытописательстве по меркам «натурализма Художественного театра». Правда, такие упреки изрекали главным образом критики, близкие Пролеткульту: это им режиссура Попова казалась обыденной, натуральной.

Но в «Виринее» очевидна уже была одна из сильнейших сторон режиссуры Попова — острое чувство современности, способность проникать в самую гущу жизни. Нарком Н. Л. Семашко писал: «Впервые мы видим на сцене доподлинную деревню в талантливом изображении; впервые театр становится лицом к деревне, и в этом одном уже заключается выдающееся значение пьесы в нынешнем театральном репертуаре»[[201]](#footnote-202). А. И. Пиотровский воспринял «Виринею» как «спектакль больших страстей»[[202]](#footnote-203), увидел в нем черты подлинного и современного трагизма.

«“Виринея” покорила всех свежестью, правдой, неожиданностью жизненных ассоциаций. Обаяние этого спектакля крылось прежде всего в его необыкновенной достоверности. Меня просто потрясло, насколько подлинными были эти крестьяне и крестьянки, солдаты, солдатки, старики и молодежь. Вместе с тем в спектакле не было ни тени натурализма, с которым тогда связывалась обычная манера отображения современности, — вспоминала М. О. Кнебель. — Степень театральной культуры в этом спектакле была на уровне самых высоких требований МХАТ, а форма поражала прозрачной простотой и ясностью. В то же время эта форма была острой и оригинальной»[[203]](#footnote-204).

Режиссерская трактовка Попова усилила в «Виринее» черты народно-героической драмы. Идейным центром спектакля становилась массовая, народная сцена. Картина «Выборы в Учредительное собрание» концентрировала главную тему спектакля — восприятие революционных перемен русским крестьянством. Попову виделся образ «разбушевавшегося народного моря».

Впоследствии Попов обобщил свой опыт постановки больших народных сцен в особом теоретическом труде[[204]](#footnote-205). Из более ранних статей Попова видно, с какими трудностями столкнулся режиссер, осуществляя одну из первых народных сцен в советском театре. Реализовать замысел нужно было на крохотной площадке {104} в девять метров, «море человеческих голов» создать двадцатью людьми. Попов разделил сценическое пространство на три плана, названные им «игровыми точками». Первая точка — дверь в небольшой комнате волостного правления, где происходили выборы. Туда ломилась толпа, образуя пробку. Вторая точка — окно во двор, забитое человеческими головами. В окне теснилось не больше шести людей, но, заполняя весь проем, они производили впечатление заслона: солдат-фронтовик, деревенская бедняцкая молодежь следила, чтобы на выборы не пролезли кулаки. Третьей точкой был плетень, за ним виднелось всего несколько фигур — старухи, ребятишки, — но создавалась иллюзия большого скопления народа, тесноты. Попов называл такой прием «количественной маскировкой»[[205]](#footnote-206).

В картине «Смерть Магары» режиссер вместе с художником С. П. Исаковым разместил одновременно внутренность избы и часть двора. Масштабы сцены позволяли отвести под двор всего два метра. Разделить толпу на группы оказалось возможным только «по вертикали». На заднем плане был выстроен мостик с перилами. Там стояла Виринея и несколько ее друзей, наблюдая «маяту» Магары. Скупая по выразительным средствам картина воздействовала контрастами ритмов, столкновением трагического и смешного, отживающего и нового, правдой и простотой в изображении крестьян.

«Виринея» потребовала от вахтанговцев совершенно других принципов игры, чем в «Комедиях Мериме». Далеко не все актеры приняли материал пьесы Сейфуллиной, переход к насыщавшему ее народному реализму был для них труден. «Актеров иногда приходилось не только увлекать, убеждать, но и психологически ломать», — признавался позднее Попов[[206]](#footnote-207). На репетициях дело доходило до прямых конфликтов. Но постепенно устремленность и смелость режиссера прибавляли ему единомышленников. «Молодежь студии впервые приложила ухо к земле, чтобы услышать, как на полях и в избах Советской России рождалась новая жизнь», — сообщал с черновых прогонов спектакля Х. Н. Херсонский[[207]](#footnote-208).

Работа с Поповым помогала актерам уходить от штампованных и приблизительных представлений о деревенских людях. Исполнители главных ролей в «Виринее» Е. Г. Алексеева, Б. В. Щукин, А. И. Горюнов увлеклись работой, обретая совершенно новые для их театрального опыта краски. Но даже со Щукиным режиссеру работалось чрезвычайно трудно. Щукину не нужно было, как другим вахтанговским актерам, сходить с подмостков театральности, в его актерской природе была естественность, психологическая тонкость, идущая от жизненных наблюдений. Попов же требовал от его героя волевых качеств, прямого {105} и определенного отношения к событиям. Щукин воспринимал это как требование играть «немедленный результат». И все же полное слияние созданного актером характера с замыслом режиссера произошло тогда, когда Щукину удалось найти «волевое начало» в образе.

Другой удачей спектакля стала Алексеева — Виринея. Ее сценическому созданию А. В. Луначарский отдал предпочтение перед героиней книги: «Виринею театра я готов во всякое время провозгласить одним из самых светлых, поучительных образов, какие нам дало послереволюционное искусство»[[208]](#footnote-209).

Переломный для советской режиссуры спектакль «Виринея» был включен, по предложению Луначарского, в программу Международного театрального фестиваля 1928 г. в Париже. Зрительный зал театра «Одеон» раскололся на врагов и друзей Советской России; и те и другие бурно реагировали на изображение революционных сил, свергших самодержавие. Эмигрантская газета «Возрождение» назвала свою рецензию «ГПУ в зрительном зале», утверждая, что спектаклю рукоплескали рассаженные в зале чекисты.

В первые годы работы Попова у вахтанговцев студии много помогал Мейерхольд. Он не занимал там официальной должности, однако постоянно приходил на репетиции, смотрел из зрительного зала готовые сцены, делал замечания, иногда показывал сам. Он консультировал первые режиссерские работы Симонова: «Лев Гурыч Синичкин» и «Марион Делорм» (1926). В сезоне 1925/26 гг. Мейерхольд решил поставить в вахтанговской студии «Бориса Годунова». Попов репетировал с Мейерхольдом роль Пимена. И хотя работа над «Борисом Годуновым» не была завершена и прочного союза вахтанговцев с Мейерхольдом не получилось, в памяти Попова осталась смелая новизна многих формулировок Мейерхольда: о «парадоксальном подходе в решении образа и сцены», о «темпизации», о «тембровой оркестровке пьесы при распределении ролей», о «материальной установке физического образа». Режиссерское построение сцены в корчме (когда Гришка Отрепьев, выхватив кинжал, вылетал в окно, «как в цирке ныряют в горящий обруч», а хозяйка мгновенно отрезала столом путь к преследованию) Попову постоянно служило примером «молниеносности, остроты, неожиданности поворота в действии и эффектности концовки»[[209]](#footnote-210), «образного богатства мизансцены»[[210]](#footnote-211).

Возможность близко наблюдать работы Мейерхольда обогащала режиссерскую палитру Попова. Овладение выразительными средствами мизансцены, темпоритмами развивающегося сквозного действия определяло не только стилистику спектакля, но и его идейный смысл.

{106} Образное решение пьесы Б. А. Лавренева «Разлом» (премьера — 9 ноября 1927 г.) пришло к Попову от поставленной задачи — как сделать народ главным героем спектакля.

«Разлом» создавался к десятой годовщине Октября. Попова привлекла пьеса, в основе которой лежали исторические события, предшествовавшие Октябрьскому перевороту в Петрограде, герои этих событий — революционные балтийские матросы. Название пьесы отражало ее идею: разлом и крушение старого государственного порядка, разлом в среде русского морского офицерства и, наконец, разлом в семье командира крейсера «Заря» (под которым подразумевалась революционная «Аврора»). «Собственно говоря, тема самого спектакля несколько шире, она пытается выявить и определить роль матросской массы, роль Балтфлота в общем революционном движении с июля по октябрь 1917 г. Это особенно знаменательно потому, что матрос является непременным участником всего первого периода революции. Поэтому в спектакле обращено особое внимание на массовые сцены на крейсере», — сообщал Попов перед премьерой[[211]](#footnote-212). В процессе застольных репетиций Попов и второй режиссер И. М. Толчанов, с согласия автора, создали новый вариант пьесы, в котором сокращали текст, пересматривали эпизоды, стремясь к тому, чтобы сделать центральными массовые сцены на крейсере, сконцентрировать в них тему социального разлома. Самой важной режиссерской задачей Попову представлялось «переключение внимания с семейной драмы в квартире капитана Берсенева на становление революционного сознания судового коллектива на корабле»[[212]](#footnote-213).

Воссоздать методы работы Попова над массовыми сценами в «Разломе» помогают воспоминания Л. Д. Снежницкого[[213]](#footnote-214). Едва поступив в школу вахтанговцев, он получил свою первую, бессловесную роль флаг-офицера в сцене приезда комиссии Временного правительства на крейсер «Заря». Четко поставленная режиссером задача спектакля, разъяснение его участникам общественного смысла пьесы помогали раскрыть идею в действии. В картине «Уборка палубы» Попов будил фантазию участников. Актеры надраивали металлические части корабля, находясь в неудобном положении, на наклонном станке. В этюдах и импровизациях они искали свободное самочувствие, ощущение бодрой революционной атмосферы. Много внимания уделялось пластике и ритму. С исполнителями матросских сцен велись специальные занятия по строевой и физической подготовке, отрабатывались особая матросская походка, подтянутость, энергичность движений. Общая слаженность должна была соответствовать четкой организации жизни военного корабля. При этом команда крейсера «Заря» не представала безликой, абстрагированной массой. Режиссер выделял {107} в ней живые характеры. «К эпизодическим ролям и отдельным фигурам в матросской массе мы подошли как и к главным героям, заняв в них ведущую и талантливую часть труппы. Б. Захава, А. Горюнов, Б. Шухмин, В. Кольцов, Д. Журавлев и другие лепили сценические портреты матросов, искали типичные индивидуальные характеристики», — писал позже Попов[[214]](#footnote-215).

Он тщательно и подробно разрабатывал с актерами психологические мотивировки действия. Взаимоотношения внутри команды объяснялись расстановкой классовых сил. Подробно анализировались образы пьесы. Старорежимный боцман Швач, вынужденный лицемерно заигрывать с матросами (М. Н. Державин), озлобленный революцией фон Штубе (Л. П. Русланов) превращались в точные социальные портреты.

Главную мысль картины «Приезд Временного правительства» режиссер впоследствии определил как борьбу двух враждебных лагерей «за влияние на рядового матроса»[[215]](#footnote-216). Л. Д. Снежницкий вспоминал репетиции этой картины: «Попов прилагает все усилия, чтобы индивидуализировать матросскую массу. Постоянно обращается с вопросами к участникам сцены: кто они? Кочегары, механики, артиллеристы? Какова их биография? Если актер не сумел нафантазировать образ, Алексей Дмитриевич помогает ему, разжигает его воображение, образно рассказывает о роли»[[216]](#footnote-217). И в этой сцене возникали лаконичные социально емкие характеристики — деревенского новобранца, большевика-артиллериста, бывшего наборщика в типографии, щеголеватого морячка — кумира горничных.

Не меньше, чем о внутренней наполненности действующих лиц в массовой сцене, Попов заботился о выразительности группировок, о четкой форме мизансцен. В итоге было «найдено правильное, правдоподобное отношение между индивидуальностью и массой. Он сумел соединить массовые сцены с тонкой характеристикой отдельных личностей и тем самым взаимно осветить и то и другое»[[217]](#footnote-218).

Как и в «Виринее», Попову приходилось скрывать настоящие количественные ресурсы труппы. Нужно было создать впечатление, что на палубе выстроен весь экипаж крейсера, тогда как в распоряжении режиссера имелось всего двадцать пять человек. «Матросские шеренги, их было три, мы начали вытягивать из-за кулис и, конечно, не дотянули до конца с таким расчетом, чтобы за кулисами скрывались крайнефланговые матросы. Мы скромно предложили зрителю дополнить его воображением длину уходящей за кулисы шеренги», — объяснял Попов свое решение этой задачи[[218]](#footnote-219).

{108} В «Разломе» режиссура делила успех с художником Н. П. Акимовым. Это была его вторая работа с вахтанговцами после «Партии честных людей» («Женитьбы Труадека») Жюля Ромена (1927).

В «Разломе» Акимов применил принцип оформления, идущий от кинематографа. Прием «диафрагмирования» состоял в том, что художник закрыл зеркало сцены сплошным деревянным экраном, в котором прорезал кадры разной конфигурации. Раскрывающиеся диафрагмы в первом акте показывали комнаты квартиры Берсенева, вспыхивающие огнями в черной стене. Во втором акте сцена была серо-стальной, как броня военного корабля. Отдельные фрагменты демонстрировали жизнь крейсера. В круглою прорезь виднелась дверь каюты Берсенева. Справа — диафрагма квадратной формы, окаймленная клепкой, открывала кусок палубы, резко наклоненной вперед. Узкий диагональный прорез в центре показывал поручни трапа. Актеры в таких кадрах представлялись «крупным планом», это требовало выразительной мимики и жеста. Только дважды сцена открывалась целиком — в массовых матросских сценах. «Меня, режиссера, стесненного масштабами театральной площадки, очень устраивал такой резкий контраст небольших кадров и полного раскрытия зеркала сцены», — писал Попов[[219]](#footnote-220). Кинематографический принцип оформления не был для него чем-то чужеродным. Только что перед тем Попов поставил кинокомедию «Два друга, модель и подруга» и понимал, как обновляют технику театрального актера и крупный план, и неожиданный кинематографический ракурс, какие требования они предъявляют к ритму и пластике роли.

Финал спектакля Попов давал в откровенно агитационном ключе, по образцу революционных празднеств. Застыли шеренги матросов. Под звуки «Интернационала» из желоба на авансцене поднималось алое полотнище. Освещенное прожекторами, знамя вздымалось выше и выше, раздувалось как парус под порывами ветра, и постепенно закрывало весь портал сцены, превратившись в занавес с золотыми цифрами «1917 – 1927». Эта плакатная красочность оказалась близка вахтанговскому искусству.

«Быть может, из всех постановок, сделанных театром после смерти Вахтангова, — писал Н. Д. Волков, — “Разлом” наиболее близок к жизненному ощущению покойного мастера»[[220]](#footnote-221). С ним соглашался П. А. Марков: «По ясной бодрости, по легкости игры, по четкости ритма это лучший спектакль вахтанговцев после “Турандот” и “Антония”. Ни в одной из их последних постановок не сочетались так обаятельно серьезность игры (вне ранее так соблазнившей вахтанговцев “иронии”) с ритмической легкостью…»[[221]](#footnote-222) Грозившая вахтанговцам опасность стать театром «эстетической игрушки», по выражению того же критика, была преодолена решительно и смело новаторскими художественными средствами. {109} Люди, выброшенные из жизни ходом истории, предстали в спектакле «Заговор чувств», поставленном Поповым по авторской инсценировке романа Ю. К. Олеши «Зависть» (премьера — 13 марта 1929 г.).

Тему своей пьесы Олеша определил так: «Борьба за пафос». «Моей задачей было показать, что пафос не есть монополия людей старого мира, что пафос — это не есть пышность и выспренность, что строители нового мира, нового быта более, чем кто-либо, являются человечными, и то, что кажется обреченному каменным лицом истукана, есть сияющее лицо нового человека, непонятное обреченному, грозное и ослепляющее его»[[222]](#footnote-223).

Но на «сияющее лицо» Андрея Бабичева — нового человека в «Заговоре чувств» — падал и оттенок несколько ироничного отношения писателя к своему герою.

Попов же, когда называл свой спектакль «опытом иронической трагедии»[[223]](#footnote-224), к Андрею Бабичеву иронии не относил. Спектакль решался им как философский памфлет, как схватка социалистического энтузиазма и буржуазного скептицизма. В конфликте двух идеологий театр был решительно на стороне Андрея Бабичева: в его практицизме и хозяйственном энтузиазме режиссер стремился подчеркнуть коммунистическое начало.

Уже в первой картине — «Отчего вы убили Андрея Бабичева?» — Попов вместе с художником Акимовым решали тему нового человека. Комната Андрея — ее деловой стиль эстетически непритязательного модерна, солнечная окраска стен, подчеркнутая функциональность немногочисленных предметов обстановки — представлялась тогда новейшим словом в интерьере советского жилища. На образ Андрея Бабичева падал отсвет современных эпохе открытий в архитектуре. Обилие солнца, воздуха, огромные стекла окон и зелень за ними олицетворяли борьбу за новый быт. Они создавали нужный тон для лирических сцен Андрея и Вали, в которых режиссер не отводил места иронии.

Прозрачность красок в «светлой, чистой комнате» Андрея Бабичева сталкивалась с плесенью стен коммунальной квартиры во второй картине — «Появился чудотворец». Авторская ремарка «ходы, переходы, лесенки» претворялась, по словам Луначарского, в «современную московскую гофманиаду»[[224]](#footnote-225). Шипели коптящие примуса, через перила этажей перегибались скандалящие жилички, из паутинных углов выползала навстречу Ивану Бабичеву обывательская нечисть. Картина коммунального ада развертывалась с большой творческой свободой. В цитированном интервью режиссер объявлял «жестокую войну бытовой и натуралистической иерархии, угрожающей современному театру».

{110} В том же ключе не знающего жалости гротеска решали режиссер и художник сцену на постели — в царстве вдовы Анечки Прокопович. У них эта сцена получила название «Молодость прошла».

«Анечка, Кавалеров и Бабичев жили на огромной, исполинской кровати. Да, жили, то есть ссорились, ехидничали, сидели, лежали, ели, спали, и все это на кровати, которую украшали овальные зеркала, роскошные подушки и шаловливые купидоны. Фантастические обои, расписанные концентрическими кругами из райских яблок, украшали стены любовного “храма” Анечки.

Здесь же, в этой комнате-кровати, задыхался во сне от бессильного крика Николай Кавалеров. Здесь разворачивалась та сцена его видений, которую Луначарский назвал “победоносно превосходной”.

Наивное и больное воображение Кавалерова населяло сцену фантастическими фигурами, каждая из них была остроумной и меткой находкой режиссера», — такой запомнила сцену Кнебель[[225]](#footnote-226).

Но самое сильное впечатление производила на зрителей шестая картина, «Именины» — «тайная вечеря» Ивана Бабичева. Всю сцену занимал огромный овальный стол — натюрморт из богато разукрашенных блюд, «как гигантское корыто, возле которого собрались повздыхать, налакаться и нахрюкаться»[[226]](#footnote-227). Жующие и уже упившиеся до потери сознания личности были выхвачены из мрака яркой лампой под широчайшим оранжевым абажуром. Преобладали зловещие черные тона, застольные разговоры были заговорщически приглушены. В центре застолья царил Иван со своей такой же оранжевой подушкой — «пожиратель раков», философ, вождь «заговора чувств». Горюнов создал образ отталкивающий и жалкий. Плешивый, обрюзгший, в помятой визитке с выбивающейся крахмальной манишкой, «король пошляков» больше чем кто-нибудь другой в спектакле принадлежал миру «иронической трагедии».

Спектакль вызвал дискуссию. Его упрекали в усложненности сценического языка, считали непонятным для «рядового», неподготовленного зрителя. Поддержало работу режиссера упомянутое выступление А. В. Луначарского в «Красной газете». «Если пьеса Олеши в общем является хотя и небезупречной, но удачной переделкой его романа, то о постановке можно говорить только в тонах самой высокой похвалы», — был вывод из критического разбора. Статью заключали слова о том, что с «Заговором чувств» обозначилась «новая большая победа на всем нашем театральном фронте». С. М. Эйзенштейн считал этот спектакль лучшей работой Попова-режиссера.

И все же положение Попова в Театре имени Евг. Вахтангова к концу 1920‑х гг. было непростым. Художественным руководителем, обладавшим административной властью, он не стал. Сильную, сплоченную группу составляли в театре ученики и соратники Вахтангова еще со времен Мансуровской студии. Попов же пришел позднее. От слепого подражания внешним формам и приемам {111} вахтанговской игры он отходил легче, без ностальгических воспоминаний. Из коренных вахтанговцев Б. Е. Захава больше других обладал развитым чувством меняющегося времени. Это повело Захаву на выучку к Мейерхольду, заставило обратиться к материалу «Барсуков» Л. М. Леонова. Но «Барсуки» были все-таки эпизодом, возникшим по горячим следам деревенского спектакля Попова «Виринея». Попов же был в Театре имени Евг. Вахтангова единственным режиссером, который держал последовательный курс на современную драматургию.

На исходе десятилетия Р. Н. Симонов вместе с П. Г. Антокольским поставил историко-революционную хронику С. Д. Мстиславского о событиях 1905 г. «На крови» (1928) и, вместе с И. М. Рапопортом, — «Сенсацию» Бена Хекта и Чарльза Макартура в переделке Е. И. Замятина (1930).

Попов не принимал этой линии репертуара. Чужд оказался ему и холодный спектакль «Коварство и любовь». Он нуждался в новой советской пьесе о строителях социалистического общества, пьесе о коллективизации деревни, где развивалась бы линия «Виринеи», решались острые социальные конфликты, рожденные эпохой. В поисках такого материала Попов готов был снова обратиться к современной прозе. В этот момент В. П. Катаев принес свою драму «Авангард» (премьера 22 марта 1930 г.).

Обращение Попова к этой пьесе обошлось ему дорого. «Авангард» выдавал наличие заранее сконструированной схемы. Как верно писал В. М. Блюменфельд, ответственная тема была «втиснута в рамки традиционной индивидуальной интриги»[[227]](#footnote-228). Конфликт двух вожаков — председателя сельхозкоммуны «Авангард» Чорбы и его заместителя, путиловского рабочего Майорова в их взглядах на судьбу коммуны и в их любовном соперничестве вытеснил тему социального размежевания советской деревни накануне первого года пятилетки. Попытка В. П. Катаева психологически обосновать действия героев и не могла удасться, настолько надуманы были ситуации, штампованы сюжетные ходы. Результат был плачевен. Ни изобретательность Попова, ни эффектные цветовые сочетания в декорациях Акимова не могли убедить в жизненности изображенного на сцене. «Та же рассудочность, та же бесстрастность, что и в самом тексте», — писал Н. Д. Волков[[228]](#footnote-229). Помпезный монолог Оратора у карты пятилетки, где вспыхивали огни электростанций и пылали зарева гигантов индустрии, звучал монотонно. Режиссер внес от себя оптимистический апофеоз — сцену уборки урожая всем коллективом коммуны. Он надеялся таким путем отвести от спектакля упрек во внимании лишь к личным страстям, в недостаточном изображении крестьянской массы. Веселая толпа опереточных пейзан в голубой униформе и одинаковых золотистых соломенных шляпах на колосящемся зеленом поле, игрушечные {112} трактора вдали — «от всего этого не веяло жизнью», как находил Волков. И уж ни в какой мере не отражало это трагических коллизий коллективизации деревни в 1929 – 1930 гг.

Страдали от фальши изображаемого актеры. Даже Щукин, естественно живший в образах деревенских коммунистов из «Виринеи» и «Барсуков», не мог оживить резонерскую роль Майорова. В массовых сценах толпа представала безликой и статичной. Шаг назад от «Виринеи» и «Разлома», с их выразительной индивидуализацией каждого участника народных сцен, был очевиден.

Спектакль «Авангард» расходился и с идеями Попова о содержании и форме современного театрального искусства. Как раз в ту пору он опубликовал статью на эту тему — одно из первых выступлений, где проявилась его склонность к теоретическим размышлениям. Убежденно утверждая, что «реализм — самая демократическая форма искусства»[[229]](#footnote-230), он вкладывал в этот тезис желание отразить на сцене жизнь страны, образы строителей нового. Попов искал встречи с пьесой, выросшей из непосредственного участия ее автора в боях первой пятилетки. Так он встретил Н. Ф. Погодина. Драматургия Погодина не укладывалась в рационалистические схемы «рабочих» и «крестьянских» пьес, умелым образцом которых был «Авангард». Попов открыл Погодина для театра, и драматург об этом помнил всегда: «В ту пору молодости работать мне было легко потому, главным образом, что пел я новые мотивы как для театра, так и для зрителя. Если тема труда и производства была новой на сцене, то и сама неслыханная индустриализация страны была новой в жизни. В те годы мы и сдружились с моим первым учителем в театре, А. Д. Поповым, и сдружились на этом новом, ибо он тогда метался в поисках драматургического материала, в экспериментах режиссерского искусства, чувствовал, что есть в жизни нечто очень отличное от драмы и театра буржуазного общества»[[230]](#footnote-231).

Погодин появился в Театре имени Евг. Вахтангова с пьесой «Темп». «По дороге столкнулся с Валентином Катаевым, — он шел с читки своей пьесы “Авангард” и был, как мне показалось, настроен победно», — вспоминал драматург[[231]](#footnote-232). У Погодина же, кроме рукописи, было только рекомендательное письмо Сейфуллиной к Попову. Она советовала «не упустить хорошую пьесу. Я уверена, что театру она должна доставить не только успех, но и новую подлинную заслугу. Пьеса Н. Ф. Погодина называется “Темп”, она о пятилетке, но не халтура. Прекрасные массовые сцены, большая убедительность, живой диалог, хороший язык заставили меня позавидовать автору»[[232]](#footnote-233).

Попов прочел пьесу в тот же вечер и назавтра доложил художественному совету театра, что появился новый драматург, очеркист, {113} специальный корреспондент «Правды» Погодин. Попов видел сырость и неорганизованность пьесы, ее очерковость, понимал трудности ее воплощения на сцене: «Так же как “Виринею” Сейфуллиной, пьесу Погодина непонятно как ставить, как играть сегодняшних сезонников-рабочих»[[233]](#footnote-234). Но задача представлялась ему необыкновенно заманчивой.

Однако энтузиазм режиссера не встретил поддержки в театре. Репетиции начались только в конце сезона, после его настойчивого нажима. В то время Погодин показал Попову наброски новой пьесы — «Поэма о топоре», материалом которой Попов сразу зажегся. Но поставил ее он уже в Театре Революции, осенью 1930 г., после чего и стал художественным руководителем этого театра. Репетиции же «Темпа» продолжала режиссерская коллегия вахтанговцев в составе Глазунова, Миронова, Орочко и Щукина в сотрудничестве с художником Исаковым. Спектакль был выпущен 11 ноября 1930 г.

Уход Попова из Театра имени Евг. Вахтангова был драматичен. Непримиримость режиссера, резкость в принципиальных спорах часто воспринимались труппой как неуживчивость, возникали столкновения. Вахтанговский коллектив противился «твердой руке», которой Попов проводил в жизнь театра свои художественные взгляды. Только такие большие художники, как Б. В. Щукин, могли подняться над групповыми предрассудками и понять роль Попова в развитии советского театра. На обсуждении спектакля «Гамлет» в мае 1932 г. Щукин предупреждал актеров против «легкого усвоения» формальной стороны спектакля за счет «внутренней линии»: «Я должен сказать, что у А. Д. Попова была в этом смысле довольно крепкая рука, благодаря ему мы во многих пьесах сумели сделать выводы: по линии углубления, раскрытия содержания, по линии некоего пропорционального сведения содержания с формой. Те постановки, которые выходили из других рук, грешили тем или иным недостатком: либо форма преобладала, либо бросались на содержание, и так как при этом не было крепкой руки режиссера, то содержание оказывалось расплывчатым»[[234]](#footnote-235).

В лучших революционных спектаклях 1925 – 1930 гг. Попов получал от вахтанговских актеров нужный сплав абсолютной правды сценического поведения и остроты рисунка. Но в целом его идейно-эстетическое кредо, впервые высказанное в статье «Проблема формы. Реализм как форма нашей эпохи», далеко не полностью осуществилось на сцене Театра имени Евг. Вахтангова в конце 1920 г. Мысли Попова о необходимости для художника глубоко знать современную жизнь, о связи революционного содержания и новаторской театральной формы воплотились в его спектаклях о строителях социализма уже в другом коллективе — на сцене Театра Революции.

# **{****114}** В. Иванова Н. В. Петров в Акдраме

В многолетней режиссерской биографии Николая Васильевича Петрова годы его работы в Академическом театре драмы — период особый, определяющий и многозначный. Здесь, в Александринском театре, он родился как режиссер, здесь прошли годы его творческого становления, самоопределения, и, наконец, максимальной самореализации. Этому театру он отдал свои лучшие годы и силы, его он считал своим родным театральным домом и здесь же он потерпел самое сокрушительное жизненное поражение. Здесь он как будто всегда был «своим», коренным александринцем, и здесь же, как нигде, чувствовал себя чужаком, «мальчиком из анонимного бельгийского общества», как прозвала его М. Г. Савина. Впрочем, «анонимное бельгийское общество» не касалось его лично. С точки зрения александринцев он становился причастным к нему, так как притязал на режиссуру, а режиссура в целом им представлялась товаром импортным и подозрительным. Ее источником была театральная «заграница» — Московский Художественный театр. Оттуда, вслед за Мейерхольдом в Александринский театр пришли Лаврентьев, а затем и Петров.

Действительно, Петров учился в МХТ. Он был учеником студии Адашева, учеником «режиссерского класса» В. И. Немировича-Данченко — клеил макеты для «Братьев Карамазовых», участвовал в народных сценах спектаклей Художественного театра, ставил номера в «Летучей мыши», вместе с Е. Б. Вахтанговым режиссировал школьные вечера.

В Александринском театре он был помощником режиссера и ассистентом у Мейерхольда на «Маскараде», мечтал о режиссуре и много лет добивался дебюта. «Тот, кто получает пощечины» Л. Андреева он поставил в 1916 г.

Впрочем, этот дебют ничего существенного Петрову не дал. Его признали режиссером в том смысле «разводящего», в котором считали режиссерами и многих других. Творческое горение Петрова устремлялось в «малые формы», и он вскоре получает признание как режиссер «Дома интермедий» и «Бродячей собаки», как «Коля Петер», дирижер оркестра сиамского короля Чулаланкорна в «Балаганчике».

В театре его знают как блестящего организатора летних поездок в Петрозаводск, где на протяжении нескольких лет он проводит гастроли александринцев. В этих поездках возникает у него дружба с Е. П. Корчагиной-Александровской, Л. С. Вивьеном и некоторыми другими актерами, которые потом станут его опорой в труппе театра. Годы гражданской войны он проведет {115} в Петрозаводске, а затем в Костроме. В Александринский, теперь уже Академический театр драмы, вернется в 1920 году и к годовщине Октября поставит первую советскую пьесу на академической сцене — «Фауст и город» А. Луначарского. Высокая патетика мистерии, публицистические приемы этого спектакля покажутся случайными. За Петровым останется лишь известность мастера построения больших массовых сцен. За ним закрепится слава режиссера-«техника», умеющего применить в спектакле любые новые режиссерские приемы, но своей эстетической программы не имеющего и «изобретениями» не блистающего. Его охотно приглашают и в драму, и в оперу, но в своем театре он ставит мало.

К 1925 г. положение решительно меняется. Новая эпоха предъявляла старому театру свои требования, и он всячески стремился им соответствовать. Современный театр развивался как театр режиссерский, и Акдрама не собиралась отгораживаться от веяний времени. Управляющий театром Ю. М. Юрьев широко приглашал режиссеров и щедро поручал постановки желающим актерам. Результаты были пугающие: двенадцать режиссеров, составлявших режиссерскую коллегию, ни о чем не могли договориться. Да и как это можно было осуществить, если в коллегию входили: Е. П. Карпов и С. Э. Радлов, А. Н. Бенуа и И. Г. Терентьев, — режиссеры, исключавшие друг друга по своей направленности и эстетическим тенденциям. Молодым — Л. С. Вивьену, Н. В. Петрову, К. П. Хохлову невозможно было сговориться с Г. Г. Ге и Б. А. Горин-Горяиновым, ну, а если к ним прибавить В. Р. Раппопорта, Н. В. Смолича, Н. Я. Берсенева, то и получится тот самый «режиссерский Вавилон», которым охарактеризовал Петров эту ситуацию впоследствии. К тому же, Юрьев, вынужденный включать в репертуар современные советские пьесы, которые казались ему художественно малосостоятельными, занял перестраховочную позицию в выборе репертуара и разрешал ставить их только после апробации в Москве. В итоге в мае 1925 г. произошли события, вызвавшие изменение системы художественного руководства Акдрамы.

Все началось с катастрофического провала «Пугачевщины» в постановке И. Г. Терентьева. Спектакль готовился долго, менялись исполнители главной роли, режиссер стремился привить актерам академической сцены приемы левой режиссуры. В результате, на генеральной репетиции спектакль развалился, так как актеры не знали, когда им нужно выходить на сцену. Премьеру отменили. К тому же, подверглись сокрушительному критическому разгрому майские премьеры театра: «Иван Козырь и Татьяна Русских» (постановка Л. С. Вивьена) и «Мандат» (постановка В. Р. Раппопорта) за повторение «театральной Москвы в портативном издании». Акдраму называли «универсальным магазином», в котором можно найти постановки «всего московского фронта от Малого театра через МХАТ к Мейерхольдовскому»[[235]](#footnote-236). Все это привело {116} к взрыву в режиссерской коллегии. Часть режиссеров подала заявление об уходе (Н. В. Петров, Л. С. Вивьен, С. Э. Радлов). Дирекция академических театров вынуждена была принять меры, и Ю. М. Юрьев согласился на введение должности главного режиссера с правами заместителя управляющего театром. Режиссерам предложили выбрать главного. Выбрали Петрова.

С этого момента начинается новый период в творческой жизни Н. В. Петрова и назревает рождение нового этапа в жизни театра.

Сам режиссер означил это время как начало своей распри с Юрьевым, как борьбу «двух кабинетов», как столкновение двух творческих направлений. Но это еще и время второго рождения режиссера Петрова, обстоятельствами поставленного перед необходимостью выбрать из огромной россыпи своих режиссерских опытов принципиально важное, могущее стать основой единой, объединяющей театр творческой программы. Но и перед театром, впервые получившим главного режиссера, возникнут новые, ранее не существовавшие проблемы ансамбля, единства подхода к роли, единой манеры актерской игры. Все это будет результатом организационной акции, которая поначалу имела своей целью лишь присмотр за режиссурой, да организацию ее работы. Но Петров свою миссию поймет по-другому. Он будет не только ставить спектакли, но возьмет в свои руки всю идейно-творческую жизнь театра, будет осуществлять, так сказать, режиссуру Акдрамы.

Первой режиссерской «викторией» назовет критика постановку Петровым пьесы Б. Ромашова «Конец Криворыльска». 2 декабря 1926 г. — день премьеры «Криворыльска» — будет отмечен как «октябрины Александринки». Режиссерские акции Петрова быстро поднимутся в цене. В 1927 – 1928 гг. его место и положение в режиссуре будет неоднократно переоцениваться именно в связи с появлением этого спектакля. Характеристика режиссера-«техника» и режиссера-эклектика начинает пересматриваться. В творческой биографии Петрова ищут преемственные связи «Конца Криворыльска» с «Фаустом и городом», обнаруживают влияние Крэга и родственные связи с МХАТ: «Во всей режиссерской… деятельности Петрова виден метод, вынесенный им из школы Московского Художественного театра. Разработка “подтекстовой” стороны роли, ансамблевое построение спектакля с точным учетом функций отдельных персонажей, установка на яркую подачу темы и авторской мысли — все это наследие МХАТ подводит прочную техническую базу под его деятельность»[[236]](#footnote-237).

Эти попытки «выстроить» творческое лицо Петрова еще страдают безусловными натяжками, но в 1932 г., когда И. Соллертинский делает обзор истории внедрения режиссуры на академическую сцену, он уже с полным основанием утверждает, что Петрову удалось преодолеть режиссерский эклектизм на Александринской сцене. Теперь, после постановок, последовавших за {117} «Концом Криворыльска»: «Штиль», «Бронепоезд 14‑69», «Рельсы гудят», «Ярость» и «Страх», творческое лицо Петрова, создателя политического спектакля в Акдраме, вырисовывается убедительно и четко. Процесс и пути формирования этого творческого лица сказываются наиболее выразительно в режиссуре 100‑летнего юбилея Александринского театра, организованного и «поставленного» Петровым в сентябре 1932 г.

13 сентября театр открыл четырехдневный цикл юбилейных торжеств. Это был первый театральный юбилей советской эпохи с «резонансом в Европе», призванный удостоверить факт перестройки и принятия нового строя старейшим императорским театром. Политический смысл юбилея подразумевал демонстрацию творческих достижений Госдрамы. Театр должен был предъявить отчет-итоги своей политической и эстетической реконструкции. Режиссером этого отчета был Николай Васильевич Петров.

Исторический парадокс столетнего юбилея Александринского театра заключался в том, что для режиссера Петрова это был итог, венец и одновременно конец самого значительного периода его творческой биографии.

Это был период, когда Петров единолично руководил театром — короткий срок — с 1928 г. по декабрь 1932 г. Это время он сам называл периодом «реконструкции» театра и, переводя годы в театральные сезоны, считал, что «реконструкцию» он провел в три года. Одна из его предъюбилейных статей так и называлась — «Три из ста»[[237]](#footnote-238). В ней обозначался срок начала реконструкции и ее исток — столкновение спектаклей «Рельсы гудят» (в постановке Петрова) и «Горе от ума» (в постановке К. П. Хохлова) в сезоне 1927/28 г., символизировавших «борьбу двух начал», «две возможности дальнейшего развития театра». «Рабочая общественность и театральная критика, сомкнувшись через пролетарского драматурга Киршона с группой работников театра спектакля “Рельсы гудят”, отвергли линию некритического усвоения классики»[[238]](#footnote-239). Дальше, прослеживая ход реконструктивного периода, Петров называл его основные вехи в сезоне 1930/31 г.: «Программными работами истекшего сезона можно считать “Диктатуру”, продолжение линии, начатой “Яростью”… и… “Страх”»[[239]](#footnote-240). «“Страх”, — утверждал он, — дал основы для договоренности творческого коллектива театра».

Действительно, к 1932 г. Госдрама подошла с четко сформированной программой агитационно-публицистического театра, выраженной в стилистике политического спектакля. И эта программа была сформирована и сформулирована деятельностью Н. В. Петрова.

Позже, рассказывая о своей работе в книге «50 и 500», Петров напишет, подводя итог первого сезона своей деятельности в качестве {118} художественного руководителя Госдрамы: «Тяжелый дредноут Академического театра, медленно поворачиваясь, ложился на новый курс»[[240]](#footnote-241). Подчеркивая трудности «поворота к современности» в процессе «перестройки императорской сцены», он повторяет тезисы, неоднократно высказывавшиеся им в предъюбилейные годы и не замечает, как противоречит своему же утверждению, что в три года из ста, прожитых Александринским театром, смог свершить дело его реконструкции. В этом противоречии нет лукавства, это драматическое заблуждение рулевого, приписавшего себе и своим усилиям то изумительное проворство, которое проявил «дредноут» в ориентации на курс современности. Эта ошибка и принесет Петрову, вслед за «венцом» юбилея, «конец» его режиссуры в Госдраме, хотя на определенном отрезке пути «дредноуту Академического театра» был необходим именно такой капитан.

Режиссерскую деятельность Петрова принято отождествлять с его исключительной организационной энергией и гибкостью, с умением «угадать» ведущую тему в музыке современности, с умением соответствовать моменту. В анналах истории Академического театра драмы им. А. С. Пушкина хранятся предания о режиссере, поставившем пьесу А. Афиногенова «Салют, Испания!» за двадцать один репетиционный день и сумевшем поднять зрительный зал во время траурного митинга в спектакле «Ярость». Но достаточно обратиться к режиссуре столетнего юбилея Александринского театра, чтобы и подтвердить эту точку зрения, и обнаружить ее неполноту и недостаточность.

Так, во время предъюбилейной поездки, когда труппа театра, разбитая на пять групп, была рассыпана почти по всей стране, Петров понял, что его первоначальный замысел юбилейной программы под угрозой. В Ростове-на-Дону, продолжая репетировать юбилейную постановку «Карта Кудеяри» А. Штейна и Я. Горева, он убедился в полной художественной несостоятельности пьесы. К тому же выяснилась политическая несвоевременность быстро устаревшей «Ярости». Замысел построить программу юбилейных торжеств на трех тематических линиях советского репертуара, — индустриализация, коллективизация, перестройка интеллигенции, — оказался несостоятельным. Это вынудило его принять решение о постановке «Горя от ума» и в гастрольной поездке начать репетиции с Б. А. Бабочкиным в роли Чацкого. Театр начинал сезон 25 августа и до 12 сентября надо было «собрать» весь спектакль. К тому же, Ю. М. Юрьев требовал репетиций на долго не шедший «Маскарад». Петров успевал все: руководил ремонтом здания, репетировал «Горе от ума», «Маскарад» и дипломатично отвечал на тревожные телеграммы Наркомпроса, в которых зав. сектором искусств П. Новицкий сообщал о недовольстве Мейерхольда «неприглашением восстановления “Маскарада”».

{119} *Москва. Чистые пруды 6. Наркомпрос. Новицкому*. Сообщаю копию телеграммы посылаемой Мейерхольду. Ник. Петров.

Москва. Брюсовский 12. Мейерхольду. Дорогой Всеволод Эмильевич вспоминая возобновление Маскарада день вашего двадцатипятилетнего юбилея всю работу провел самостоятельно не желая вас беспокоить тчк Текст афиши двоеточие постановка Мейерхольда режиссерская работа 1917 года возобновлена Петровым тчк Повторяю от лица работников приглашение вас Зинаиды Николаевны на юбилей Николай Петров[[241]](#footnote-242).

Если учесть обилие многих иных организационных дел, связанных с юбилеем, то можно понять происхождение легенд о незаурядной организационной энергии и гибкости Петрова. Но, принося на юбилейный алтарь в жертву скороспелое «Горе от ума», или, отдавая В. Н. Соловьеву «сценическую реконструкцию» акта из «Князя Пожарского», он твердо осуществлял задачу доказать теоретически (в книге «Сто лет») и практически (трехсотым представлением спектакля «Страх») свою режиссерскую концепцию реконструкции театра и философского спектакля, в котором «социальное жизнеподобие слилось с индивидуальной жизненностью», где удалось «психологическую канву создавать на твердом идеологическом каркасе»[[242]](#footnote-243).

Решение этих кардинальных задач занимало его все годы руководства Госдрамой, и он считал, что можно успеть помириться с Мейерхольдом, примирить обнаруживающиеся противоречия в труппе и с юмором отнестись к неосторожному заявлению Соловьева о том, что реконструкция «Князя Пожарского» будет проведена с «сохранением портретности грима актеров, игравших в этом спектакле в день открытия Александринского театра сто лет назад»[[243]](#footnote-244). «Портретность» В. А. Каратыгина была установлена очень приблизительно, и лицо М. И. Царева — Пожарского скрылось под густой бородой и пышными усами, что, впрочем, никого не смущало. Зрителей больше занимала белая цирковая лошадь, на которой восседал князь. Она с любопытством глядела в зал. Петров считал, что это забавно и разряжает торжественность юбилея.

Он ждал главного — признания общественного значения его курса на создание нового советского театра Госдрамы, Наркомпрос же, к его недоумению, требовал включить ушедших из театра «протестантов» Железнову и Студенцова в состав юбилейного «Маскарада», а в речи наркома фигурировал в числе «золотого фонда» труппы Ю. М. Юрьев и другие актеры, с кем он без сожаления расстался. Молодежь, которую он группировал вокруг себя, совершенно выпадала из круга внимания докладчика — А. С. Бубнова. В итоге: Петрову важно было искоренение «Александринки» с принципом самовластия крупных художественных {120} индивидуальностей, а А. С. Бубнову, возглавлявшему юбилеи, — славные имена с александринским прошлым, принявшие и признавшие советский строй. Бубнов несомненно рассчитывал на «резонанс в Европе». Такого поворота юбилея Петров не ожидал, хотя еще в 1928 г. в Париже читал в эмигрантской газете о собственном назначении в Госдраму и мог заметить, как прочно помнится, что он был когда-то «Колей Петером» из «Бродячей собаки». Но практичный, деловой, расчетливый Петров «не понял» случившегося ни во время юбилея, ни позже, когда писал свою книгу.

Рушилась его мечта — создать коллектив единомышленников, работающих на основе единого творческого метода, способный создавать спектакли — общественные явления. Пафос его режиссуры — воздействие на зрителя. Позже, в книге «Встречи с драматургами», он выразит цель своей режиссерской жизни лирически: «Люблю, когда рождается это страстное желание необходимости поставить определенную пьесу, когда ты как режиссер ощущаешь в себе не только личную заинтересованность и потребность, но скорее даже обязанность реализовать свое желание, понимая его важное общественное значение»[[244]](#footnote-245).

Именно поэтому режиссура Петрова выходила за пределы сцены и обращалась в зрительный зал. Она стремилась выйти вовне, в жизнь в самом широком смысле слова. Иногда это шло в ущерб содержательности и силе внутренних связей в спектакле, но ослабления драматизма взаимоотношений сцены и зала Петров не допускал.

Во главу спектакля он ставил пьесу и задачу раскрыть ее драматургию. Но, если обратиться к конкретной режиссерской практике Петрова, то окажется, что в пьесе его привлекала острота темы. Вспоминая смысл победы спектакля «Рельсы гудят», он заметит, что зал взволновала тема — «директор — выдвиженец из рабочих», и на первый план выходила социальная жизненность, способная увлечь реальной общественной перспективой.

Действительно, в этом спектакле зал первый раз аплодировал ситуации, — когда оклеветанный врагами рабочий-директор возвращался на завод. А. Гвоздев отмечал, что «такое» впервые произошло в бывшем императорском театре, «где лучшим спектаклем до сих пор был “Маскарад”»[[245]](#footnote-246). Петров много сделал, чтобы пробить дорогу тому «социальному пафосу», который взорвал зал на этом спектакле.

И так из каждой пьесы он извлекал тему «по созвучию» с жизненными темами современности. А чтобы заставить эту тему звучать, мог пренебречь и авторской композицией и жанром. Произнося клятвы верности драматургическому замыслу, он превращал «сатирическую мелодраму Б. Ромашева “Конец Криворыльска” {121} в “парад молодой жизни”»[[246]](#footnote-247) и окружал Розу Бергман и влюбленного в нее военкома Мехоношева «всем очарованием сценической романтики, музыки и лунного света»[[247]](#footnote-248), меняя и жанр, и расположение персонажей пьесы. Известное изменение финала пьесы Е. Яновского «Ярость» понадобилось для обострения конфликтной ситуации и рождения прямого агитплаката — под траурным стягом с именами реальных людей, погибших от рук кулаков во время коллективизации, развертывался митинг вокруг накрытого знаменем тела председателя колхоза Глобы. Сценическое действие, развернутое на зал, имитировало подлинность, жизнь и заставляло зал вставать.

Нахождение этих связей между сценой и залом Петров считал признаком правильного прочтения пьесы и удивлялся, когда автор «Бронепоезда 14‑69» Вс. Иванов, просмотрев его спектакль, угрюмо заметил: «Это не совсем то, что я написал». Ведь у спектакля был явный зрительский успех и все акценты были расставлены правильно: Пеклеванов в исполнении Б. Е. Жуковского был мыслящим и волевым председателем военно-революционного комитета. Его железная воля противостояла «взлохмаченности» партизанского движения, воплощенного Н. К. Симоновым в Вершинине. От «взлохмаченности» Вершинин получался «сложный». И, наконец, обреченность белогвардейщины воплощалась И. Н. Певцовым в Незеласове. Все было ясно и точно. Противоположные стороны конфликтной ситуации были предельно обнажены. То, что эта обнаженность упрощала внутренние связи, психологию отношений, казалось достоинством, а не недостатком. Психологизм равнялся в это время в глазах режиссера индивидуализму, а большего врага у Петрова не было.

Время выдвигало коллективизм как признак нового общества, противопоставляло его индивидуализму — явлению буржуазному и постыдному. Петров истово исповедовал этот принцип. В ноябре 1929 г. на заседании Худполитсовета Госдрамы в докладе «Формы и методы работы Государственного театра драмы на 1929 – 1930 гг.», он говорил, что создались «психологические предпосылки» для создания современного репертуара (в театре начались занятия политкружков) — «не имея современного мировоззрения, человек участвовать в современном репертуаре не может»[[248]](#footnote-249), и выдвигал вопрос о главной трудности — «яркие индивидуальности», мастера театра, имеют свои приемы и методы работы над образом. Поэтому вся надежда на молодежь, которая объединена в «производственную мастерскую» (50 человек) и организована вокруг театра-студии. Монолитного состава труппы достигнуть нельзя, так как «нельзя же с крупными художниками начать педагогическую {122} работу»[[249]](#footnote-250), которая ведется в филиале (так Петров называл театр-студию).

В филиале Петров пытался приучить актерскую молодежь Госдрамы к идее коллективного создания спектакля: «чтобы спектакль был построен не по указаниям режиссуры, а на основании целеустановки спектакля, которая владеет всеми участниками»[[250]](#footnote-251). И, готовый на все ради уничтожения эгоистического индивидуализма, предлагал принцип коллективной режиссуры, при которой режиссерская «личность не будет иметь значения, тогда на первый план выступит цель, во имя которой художественный коллектив должен работать»[[251]](#footnote-252). Все эти предложения вносились как план работы по реконструкции театра и ошарашили Худполитсовет настолько, что было принято решение: тезисы плана проконсультировать — обсудить на труппе, в чем Петров, естественно, не был заинтересован.

При всей эпатирующей демонстративности идей ликвидации индивидуализма и личностного начала в театре, Петров высказывал их всерьез. Он искал поддержки у молодежи театра, которую театральные остряки прозвали «петровскими янычарами». 25 октября 1930 г. в докладе «Лицо театра» на заседании в дискуссионном молодежном клубе театра он утверждал: «В период наибольшего обострения классовых отношений… личность человека все больше и больше отходит на второй план и все отчетливее выпячиваются обстоятельства, причины, противоречия…»[[252]](#footnote-253), а поэтому система театра, лицо которого определяется яркой режиссерской личностью — дело прошлого, сегодня же лицо театра должна определять коллективная идейная позиция.

В 1931 г., во время работы над «Страхом» Афиногенова, в театре широко распространяется терминология антииндивидуалистических разоблачительных речей Клары. И на «Первой молодежной конференции ГАТЕДРА», проходившей 2, 3 и 4 июня 1931 г., Петров говорит о борьбе с «актером-кулаком, с актером идеалистом и индивидуалистом», провозглашает лозунги «против центропупства» и «граненых индивидуальностей» за коллективизм[[253]](#footnote-254) и утверждает, что на пути движения вперед «будет мешать личность, личность и ее значение в современности»[[254]](#footnote-255).

Речь идет о новом актере, о новом типе спектакля. Характеризуя его задачи, Петров утверждает: «Не личность и вокруг нее тускнеющая, а иногда и исчезающая действительность, а идея, {123} тема, художественный образ, сюжетная линия, — вот путь раскрытия через субъективное мое личное отношение к реальной действительности и законам ее развития… Здесь в разрешении этого вопроса и заключаются все ключи творческого метода»[[255]](#footnote-256).

Разумеется, большая доля пафоса этих речей относится к запалу той внутренней борьбы, которую ведет Петров, разделяя труппу и сражаясь со «стариками». Но это не исчерпывает вопроса. Петров искренне увлечен рапповской терминологией, иллюзией универсальной отмычки — единого творческого метода. Его дружба с Афиногеновым дает свои побочные плоды. Причем Петров энергичнее и ортодоксальнее своего учителя. Его подводит стремление к универсальной «правильности». Он даже замахивается на святое для него — на МХАТ. Обличая индивидуалистов-актеров и психологизм старого театра, он утверждает, что в их исполнении проникнуть в суть спектакля невозможно (сутью он считает существо изображаемой эпохи): «Даже если возьмем МХАТ — и там вы через игру и спектакль упираетесь в психологию личности… вы увидите, что в царское время были замечательные офицеры, потому что Вершинин — образец прекрасного человека, — вы упираетесь в личность, но не упираетесь ни в социальные противоречия, ни в классовую борьбу той эпохи. Личность и ее значение раздавила собой все»[[256]](#footnote-257).

Главный вывод — надо увидеть эпоху сквозь личность, личность не должна собой заслонять смысл эпохи. Посему «граненые индивидуальности» вредны. Молодежная конференция откликается на эти призывы тускло, предпочитая рассматривать проблему творческого метода как способ сделать роль и, не находя в речах руководителя конкретного рецепта, довольно уныло рассуждает об учебе у ТРАМа, где творческий метод начинается с того, что трамовец получает «коллективные носки»[[257]](#footnote-258).

Потерпев категорическую неудачу с пропагандой единого творческого метода, Петров привлечет к этому делу А. Афиногенова, автора книги «Творческий метод театра»[[258]](#footnote-259). Привлечет неудачно, так как к 16 января 1932 г., ко дню доклада, Афиногенов уже вынужден рассказывать не о своей концепции творческого метода, а об ошибках книги. (Уже опубликован «Театральный документ РАППа» — «О задачах РАПП на театральном фронте» (М., 1932), в котором основные положения книги Афиногенова признаны недостаточно ортодоксальными.)

Рапповский лексикон и теории Петрова, конечно же, — дань времени. Достаточно раскрыть журнал «Советский театр», редактировавшийся А. Афиногеновым в эти годы, чтобы убедиться {124} в расхожести требований и формулировок. На теасовещании РАПП, обсуждая доклад А. Афиногенова «О творческом методе пролетарского театра», выступающие недвусмысленно протестовали против «гегемонии таланта»[[259]](#footnote-260), утверждали «проблему миросозерцания»[[260]](#footnote-261) и приоритет «новой тематики»[[261]](#footnote-262).

Петрова вполне искренне раздражали «тайны» творчества мастеров Александринского театра, его рациональный ум влекла возможность найти способ — технологию создания художественного образа и воплощения познанной, общественно необходимой идеи спектакля. Но это далеко не все. Петров был учеником Художественного театра в самых различных вариантах и воплощениях — учился в школе Адашева, а потом — в первой студии у Сулержицкого, наблюдал работу Гордона Крэга. Идея единомыслия коллектива, студийности как возможного максимума нравственной атмосферы в театре, владела им постоянно, как нереализованная, но ведущая мечта всей его творческой жизни. Внося эту мечту в атмосферу Александринского театра, решительно этой мечте противопоказанную, Петров опирался на определяющие лозунги времени, облекал ее в одежды демагогические и бесспорные. Коллективизм, бригадный метод, борьба с «гранеными индивидуальностями» и «центропупством» увлекала молодежь театра, группировавшуюся вокруг «молодежного штаба». Обычные слова о молодежи — «будущее театра» — воспринимались буквально: надо только вырвать «ключи от мастерства» у «граненых», вооружиться «единым методом» и кинуться на штурм «академических твердынь». Дело казалось простым и вполне осуществимым, раз отбрасывалась «гнилая теория» одаренной личности и путь к высотам искусства пролегал через кружки политучебы и овладение «диалектическим методом» нового театра. Молодежь чувствовала себя завоевателями театрального мира, ее мироощущение сливалось с ощущением молодости страны, вступившей в период реконструкции. Объявленная, по прямой аналогии, «реконструкция театра» подразумевала перестройку сознания мастеров, молодежи в ней отводилась роль действенная и главенствующая. Это раскалывало театр на враждебные лагери, порождало у стариков опасливое отношение к «петровским янычарам» (кличка злая, но во многом справедливая).

Мечты о студийности в практике Петрова оборачивались не коллективом единомышленников, а войском, наступавшим под рапповскими знаменами на академические святыни и традиции. И дело было не только в особых обстоятельствах его деятельности в Александринском театре или непоследовательности, а в двойственности главного творческого принципа — попытке построить агиттеатр на Александринской сцене с учетом действующих мастеров. {125} Не учитывать мастеров было невозможно. Несмотря на реальный общественно-политический успех агитплаката — траурного митинга в «Ярости», идейно-художественным центром спектакля становился секретарь уездного комитета партии Путнин в исполнении И. Н. Певцова, который психологически достоверно проживал каждый момент сценической жизни своего героя, создавая огромные паузы, разрезавшие стремительно несущийся поток событий. Художественное чутье подсказывало Петрову терпимость и широту. С удивительной гибкостью он менял позиции от полного и окончательного отказа от «граненой индивидуальности» актера к признанию ее необходимости и с прежним азартом объявлял борьбу актерскому индивидуализму. И считал такую «смену вех» закономерностью развития современного театра, который от примитивной агитпьесы, схем и масок приходил к «системе художественных образов», Петровым понимаемую как систему выразительных средств темы и идеи[[262]](#footnote-263).

Так отрицание индивидуальностей старых мастеров сменилось концепцией их использования для представительства от лица темы и идеи. Так родились вошедшие в историю советского театра неожиданные выдвижения на роль актеров, представления о которых не совпадали как будто с ролью. Именно в связи с режиссурой И. Петрова, вспоминая премьеру спектакля «Страх», С. Л. Цимбал сожалел, что до сих пор не исследована такая важная сторона режиссерской деятельности, как распределение ролей в будущем спектакле[[263]](#footnote-264). С. Л. Цимбал имел в виду назначения на роль, казавшиеся современникам странными, — А. Ф. Борисова на роль Волгина в «Чудаке», или ставшее уже хрестоматийным примером режиссерской прозорливости, — назначение Е. П. Корчагиной-Александровской на роль Клары в «Страхе».

Петров активно сдвигал актерские амплуа, стремясь отразить реальный сдвиг социальных ролей и оценок человеческого типа. Он пытался сформировать амплуа нового социального героя и шел к осуществлению этой задачи хоть и ощупью, но руководствуясь точным ориентиром — на зрителя. В режиссерской экспозиции «Чудака» обращает на себя внимание требование — сделать спектакль понятным рабочим: «… Если эту пьесу зритель не примет, как свою, играть ее нельзя […] прелесть и трудности пьесы: не имея массы, мы имеем единицы от этой массы. Автор писал пьесу тогда, когда еще никаких ударных бригад не было… надо еще конкретнее поставить вопрос и показать, что Борис верит в дело рабочего класса…»[[264]](#footnote-265).

{126} Борис Волгин, герой «Чудака», берется режиссером под сомнение: он не рабочий, а интеллигент, автор его называет «чудаком», следовательно — относится с улыбкой, а серьезные руководители-партийцы Дробный и Трощина изображены как фигуры отрицательные. Двукрасочная система агитплаката разорвана сложностью драматургии Афиногенова. Какие фигуры расставить на противоположные полюсы? И поскольку фигуры не представительствуют абсолютно, Петров делает попытку «сбалансировать» их относительно. Он ставит задачу: «Найти… героев сегодняшнего дня, героев, которые бродят незаметными среди толпы… чтобы основную отрицательную черту вскрыть с максимальной яркостью… Следовательно, показ Кота (Хулиган Котов, по прозвищу — Кот. — *В. И*.) не как единичного персонажа, а как элемент спектакля по значению такой же, как энтузиазм. Личность Бориса никому не нужна, он важен как элемент — носитель энтузиазма и хулиганство — элемент — его противопоставление»[[265]](#footnote-266).

Система плаката не вмещает полутонов и человеческой разносторонности, и Петров прилагает максимум усилий к тому, чтобы развести персонажей на крайние точки, не оставляя фигур промежуточных и неясных. Решительно оспорив трактовку МХАТ‑2 образов Дробного и Трощиной как фигур отрицательных, он объясняет их ошибки… перегруженностью. Трощина — жертва перегруженности, Дробный — «прекрасный работник», тоже энтузиаст, изучает английский язык, понимает машины, только людей не понимает — принимает на фабрику Кота и увольняет Волгина. Но ведь они «свои» и — «надо найти линию оправдания по существу хороших людей, но попавших в такое положение, что поступки их не всегда бывают положительными»[[266]](#footnote-267). Даже Юлию, предающую, Бориса и его любовь, режиссер не считает отрицательным персонажем, — она увлекающаяся и «зависит от обстановки».

В лагерь отрицательных, кроме Кота попадают: Добжина — олицетворение ханжества, Игорь Горский — «моральный вредитель» и Рыгачев, который «хорош, но трудно используем в строительстве Советского Союза». Главной заботой остается Борис. Петров признает: пьеса такова, что зависит от актеров, — «режиссерски ее не сделать». Актеры должны помочь в «низведении Бориса с героического плана». Было предложение дать эту роль Симонову, — «но тогда это будет героическая фигура… Важно соблюсти пропорции. При Симонове — Борисе в труппе нет Дробного. Даже чисто физически здесь был бы нужен Малютин, посаженный на плечи Юрьева […] у Бориса при максимуме энтузиазма должен быть минимум человеческого роста… Ни в коем случае не герой — иначе у нас будет политически проигранный спектакль»[[267]](#footnote-268). И после всех этих рассуждений, выстраивающих «систему сценических образов», отдает роль Волгина трем молодым {127} актерам: «У каждого из них нет всего, что нужно… Энтузиазм — да, у Честнокова и у Соловьева он есть, но ни у того, ни у другого нет того, что позволило бы сказать о них — “глубоко свой парень” — то, что есть у Борисова»[[268]](#footnote-269).

Так формировался вопреки пьесе, с опорой на индивидуальность актера, новый герой, потребность в котором ощущал режиссер. Расчет был верен. Борисов решительно избавил Волгина от интеллигентских колебаний, обусловленных, как писал критик, — «не реальной жизнью Волгиных, а непреодоленной дурной традицией обветшалого амплуа “интеллигента-неврастеника”» и спектакль «оказался гораздо более близким к советской действительности, чем, например, тот же “Чудак” в МХАТ‑2. Но, вместе с тем, слишком ярко проступали в нем совершенно очевидные противоречия с пьесой»[[269]](#footnote-270).

Противоречия трудно было не заметить. Волгин — Борисов не был комсомольцем только по странному недоразумению. Его одиночество было непонятным, а тоску и сомнения сам Борисов считал моментами, когда его герой «изображает из себя», — поверить в эту тоску и разделить сомнения актер не мог. «Лично у меня создалось впечатление, что во всех своих мелодраматических, надрывных сценах Борис Волгин… наигрывает, а на самом деле в глубине души остается простым советским парнем, улыбчатым, здоровым, жизнерадостным и полным безграничной веры в жизнь»[[270]](#footnote-271). Но жизнерадостная ясность этого «не чудака» — Волгина далеко не исчерпывала противоречий спектакля и пьесы. Организуя спектакль об энтузиастах, бодрый по ритмам, мажорный по звучанию, Петров призывал актеров помнить, что кроме создания образа на актера «теперь возлагается роль трибуна, агитатора… Он обязан еще что-то доказать, кого-то убедить, продавить какую-то идею». И сетовал, что пьеса затрудняет эту задачу: «в ней колоссальнейшее количество лирического материала, который тянет на чеховски-настроенческую игру. В этом опасность: надо не разрывать построения сцены, не впасть в настроение психологии героя»[[271]](#footnote-272). И актеры помнили, что они «страшно бодры», энергичны и активно стремились в Мурганские степи (Борис), в Ленинград (Дробный) или на производство (Трощина). Лирическая драма «продавливалась» публицистикой.

Петров «поправлял» пьесу жизнью, ее требованиями «простого, жизнерадостного, здорового» героя, которого он и демонстрировал на фоне незначительных недоразумений и откровенно жанровых, бытовых картинок. «Чудак» не стал его сценическим «романом». Он стал уроком, на выводах которого был построен «Страх». И не случайно в статье Петрова в юбилейном сборнике «Сто лет» {128} «Чудак» назван постановкой «незрелой», режиссер сознавал ее «промежуточность».

В «Страхе» произошло возвращение к ведущей теме режиссера — теме классовой борьбы — на новом уровне решения. Это и обусловило особый успех спектакля и его «вершинное» положение в творческой биографии Петрова — агитплакат, умноженный на мастерство актеров Александринской школы дал новое качество — родился политический спектакль.

Атмосфера подготовки и выпуска спектакля «Страх» была срежиссирована. Так, в журнале «Рабочий и театр» 11 марта появилось сообщение о том, что Афиногенов закончил пьесу; 1 апреля сообщалось, что «Страх» подает большие надежды; 21 мая был опубликован состав исполнителей и фотографии макета, а 31 мая, в заметке, написанной до премьеры, спектакль был объявлен «Опусом 1931‑го года» и исторической датой рождения, новой Госдрамы[[272]](#footnote-273). Июньский номер журнала был заполнен материалами о спектакле. 15 и 27 июня в Госдраме состоялось выездное заседание президиума Ленинградского областного отдела Рабис — «О “Страхе”». Так началось триумфальное шествие спектакля, который за год с небольшим был сыгран 299 раз. Трехсотое представление состоялось на юбилее.

«Страх» был самым цельным по замыслу и выполнению спектаклем Н. Петрова и его постоянного художника Н. Акимова. У Петрова часто жизнеподобие социальное подавляло индивидуальную жизненность. В этом спектакле эти линии слились, соединив афиногеновскую лирику с публицистикой. Это стало возможным из-за «раскованности» персонажей, их неприкрепленности к темной или светлой сторонам спектакля. Тема и идея проходили через самую сердцевину человеческих характеров, страсти и страдания были вызваны к жизни идейными конфликтами, борьбой мировоззрений. Спектакль удивлял и захватывал зрителя сразу, как только открывался занавес. Все в нем было необычно для сцены Александринского театра, и в первую очередь — его пространственное решение. Огромная сцена была раскрыта в глубину, привычная фронтальная линия декорационных установок нарушена диагональю колонн — книжных шкафов, срезана витражным потолком, а главное, как бы опрокинута в зал приподнятым планшетом станка. Если на сцене возникал стол заседаний, то он был огромен и уходил вдаль, за пределы сценического пространства. Свет то заливал всю площадку, то ограничивал поле зрения частью сцены, на которой обстановка детализировалась. Занавес на смену картин не закрывался и перемену декораций осуществляли рабочие, одетые в желтую униформу. Все это было так непривычно в применении к академической сцене, что {129} приводило зрителя и критику в оторопь и недоумение: когда это делают у Мейерхольда — понятно, но в Академическом театре…

Неожиданность появления такого пространственного решения на сцене, славившейся своим консерватизмом, заслонила очевидную метафоричность предложенного Акимовым решения. Сцена была превращена в поле боя, в ринг, в конечном счете — в огромную трибуну, еще до того, как настоящая трибуна появлялась в сцене заседания и на нее поднимались спорящие Бородин, а затем — Клара. Зал заседаний тем самым был продолжен в зрительный зал. Режиссер и художник рассчитывали сделать зрителя соучастником спора, вынужденным принять сторону одного из спорящих. Это был еще один вариант публицистического спектакля, только с огромным риском, так как здесь «поднять зал» могли только актеры силой и логикой мысли и чувства. Здесь невозможно было помочь режиссерскими приемами — «костылями» в виде траурного стяга или похоронного марша. Бой должен был быть выигран «голыми руками», вернее — сердцами актеров.

Петров, выступая на обсуждении спектакля, особенно подчеркивал, что зритель «Страха» «незаметно для себя переходит на следующую ступень своего театрального поведения»[[273]](#footnote-274), так как ему приходится разбираться в поведении действующих лиц. Раньше «любой персонаж, выходя на сцену, знал, что зритель не ошибется, поставив его в левую или правую социальную группировку… Рыжие борода и парик стали символом кулака, как техническая фуражка стала символом инженера-вредителя… Пьеса Афиногенова совершенно лишена схематической ясности. По первому акту вы никак не определите элементарно привычных правых и левых группировок и… не знаете, кому же лепить рыжую бороду»[[274]](#footnote-275). «И если в агитсхематических пьесах возможно было спрятать себя (свое мировоззрение) за политической маской и агитировать холодным лозунгом, то в “Страхе” актеру приходилось всю психологическую канву создавать на твердом идеологическом каркасе»[[275]](#footnote-276).

Действительно, спектакль потребовал от актеров личностного самовыражения, режиссер и художник создавали для этого условия. Сцена, превращенная в огромную трибуну, диктовала масштаб действия, поведения, переживаний. Она «подавала» актера объемно, освещала его со всех сторон, персонаж брался «на просвет». Это было так же непривычно, как и косой пол. Привычно было быть видным зрителю одной, освещенной плоско стороной, привычно — иметь возможность уйти из поля зрения зала в тень, а там можно было даже поговорить о чем-то ином, постороннем. На пространствах «Страха» тени не было. Н. С. Рашевская, игравшая Елену, говорила: «Этот станок — как военный мундир, {130} нельзя вести себя как обыкновенно — он создает хорошее чувство дисциплины»[[276]](#footnote-277). Не было тени и во внутренней жизни персонажей: «классовую расстановку» осуществляли сами актеры, раскрывая «политическую насыщенность психики персонажей»[[277]](#footnote-278).

«Граненые индивидуальности Александринки» вырвались на психологический простор политического спектакля и одержали победу. Петрову ничего не оставалось, как признать: «Та линия психологического реализма, которая характерна для драматургической практики Афиногенова, оказалась родственной и близкой творческому пути Госдрамы. Эта линия, идущая от Мартынова и последующих поколений величайших актеров б. Александринского театра и составляющая основной элемент лучших традиций театра, несомненно ляжет в основу художественного лица Госдрамы»[[278]](#footnote-279). Действительно, концы сошлись, круг замкнулся. Принципы психологического реализма доказали свою жизненность и в системе публицистического, политического спектакля. Возвращение к этим принципам обеспечило консолидацию актерских сил в спектакле. «Страх» стал первым ансамблевым спектаклем новой эпохи в жизни Госдрамы.

Признавая победу мастеров, Петров все еще не терял надежды на эксперимент в работе с молодежью, где с помощью творческих бригад рассчитывал выйти на путь коллективного создания спектакля. Творческие бригады — «вот основа нового участия режиссера в деле создания спектакля. Организатор творческой фантазии коллектива и руководитель технологическими вопросами, — таков профиль нового режиссера, идущего на смену режиссеру-постановщику»[[279]](#footnote-280). Эксперимент ему осуществить не удалось, но итогом работы над «Чудаком» и «Страхом» стала книга «Режиссер читает пьесу» с удивительным подзаголовком — «материалы к теории режиссуры». К. Н. Державин, автор предисловия, замечал: «Основное, в чем… трудно согласиться с Н. В. Петровым — это в его определении режиссуры. Режиссер, представляемый как организатор материалов спектакля, существует… в чрезмерно эмпирическом виде…» и осуждал «нарочитую осторожность Н. В. Петрова в вопросе о творческом существе режиссуры…»[[280]](#footnote-281). Как бы отвечая на эти упреки, Петров писал во «Введении», что каждый режиссер, прочтя пьесу, «мыслит спектакль в целом, в законченном виде… Я не против режиссерского целостного мышления. Режиссер-мастер обязан целостно мыслить. Но сейчас-то я говорю не о работе мастеров — ими надо быть — и далеко не все режиссеры современности — мастера — а о путях работы…»[[281]](#footnote-282). {131} В этом высказывании, как впрочем и в других, Петров повторяет свое убеждение: режиссерское искусство — удел немногих мастеров, себя он к ним не причисляет. Себя он считает профессионалом, обязанным знать законы построения спектакля. И хотя ему принадлежит известный афоризм — «режиссер — это профессия» — в профессии у него есть свой, особый вдохновенный уголок мастерства — управление зрительным залом. Он настойчиво будет повторять: «Не в этом ли кроется наша режиссерская обязанность, чтобы заставить зрителя стать активно действующим? Не в этих ли взаимоотношениях, устанавливающих власть спектакля над зрителем, кроются законы построения спектакля?»[[282]](#footnote-283) «Бенефис зрительного зала» всегда был любимым режиссерским жанром Петрова, в структуре политического спектакля он получил свое идейное и художественное обоснование в сочетании актера, представительствующего от лица идеи, с режиссерской структурой, обнажающей корни конфликтной ситуации и позиции противоборствующих сторон. Режиссерская конструкция конфликтных столкновений персонажей «лицом к лицу» всегда являлась основой мизансценического рисунка постановок Н. В. Петрова. Это можно проследить на всех его спектаклях и в других театрах. Но только в Госдраме, а затем в Академическом театре драмы имени А. С. Пушкина (если обратиться к спектаклю 1950‑х гг. — «Они знали Маяковского»), Петров достигал большой силы выразительности, вовлекая в свои решения крупных актеров, способных оживить конструкцию личностной убежденностью, мощью лепки сценического характера. Не случайно, именно в Пушкинском театре всегда жила основанная им традиция — стремление к масштабному политическому спектаклю на материале «тематической» пьесы.

Неоднократно сравнивая режиссуру с искусством зодчества, Петров звал в свой «архитектурный коллектив» всех, кто хотел и мог принять участие в искусстве управления зрительным залом. Как всякий прагматик, он чурался идей типа «символ веры» и звал к объединению на основе содружества в работе с единой «целеустановкой». Известный его афоризм: «Драматург должен писать, актер должен играть, а режиссер должен ставить», — отражал программу этого содружества. Парадокс заключался в том, что эта сугубо деловая декларация была, по сути, идеалистическим призывом к объединению в создании социально активного театрального зрелища. Этот суровый профессионализм не мог создать тесного содружества — он лишал притязаний на творчество.

Впрочем, возможность такого объединения в Госдраме для Петрова была исчерпана уже в дни юбилея. Финал юбилейных торжеств показал ему неустойчивость его положения в Александринском театре. Наркомпрос недвусмысленно высказался за возвращение в театр всех ушедших из театра старых актеров во {132} главе с Юрьевым. Петрову были предъявлены обвинения в отсутствии классики в репертуаре.

Кончался 1932 год. В декабре приглашенный Петровым Мейерхольд работал над редакцией-возобновлением спектакля «Дон Жуан». Черновая работа была уже проделана В. Н. Соловьевым, и мастер вел корректуру спектакля на публичных репетициях, на которые Петров ввел нечто вроде абонементов для театрального Ленинграда. 26 декабря состоялась праздничная и многолюдная премьера «Дон Жуана». На ужине после спектакля Петров встретился с новым художественным руководителем и директором Госдрамы Б. М. Сушкевичем, который накануне приехал из Москвы.

# **{****133}** Указатель пьес

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)  
[О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

«Авангард» В. П. Катаева [111](#_page111), [112](#_page112)

«Антигона» В. Газенклевера [77](#_page077), [79](#_page079), [82](#_page082), [83](#_page083)

«Баня» В. В. Маяковского [15](#_page015), [19](#_page019), [68](#_page068) – [70](#_page070), [76](#_page076)

«Барсуки» Л. М. Леонова [111](#_page111), [112](#_page112)

«Бег» М. А. Булгакова [37](#_page037), [48](#_page048), [54](#_page054), [55](#_page055)

«Безумный день, или Женитьба Фигаро» П. Бомарше [25](#_page025), [29](#_page029) – [32](#_page032), [37](#_page037)

«Блокада» Вс. Иванова [8](#_page008), [48](#_page048), [52](#_page052) – [55](#_page055), [60](#_page060)

«Борис Годунов» А. С. Пушкина [49](#_page049), [55](#_page055), [105](#_page105)

«Братья Карамазовы» по Ф. М. Достоевскому. Инсц. Вл. И. Немировича-Данченко [24](#_page024), [32](#_page032), [49](#_page049), [51](#_page051), [56](#_page056), [58](#_page058), [59](#_page059)

«Бронепоезд 14‑69» Вс. В. Иванова [5](#_page005), [6](#_page006), [8](#_page008), [21](#_page021), [25](#_page025), [37](#_page037) – [44](#_page044), [47](#_page047), [102](#_page102), [117](#_page117), [121](#_page121)

«В людях» по М. Горькому [22](#_page022)

«Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка [5](#_page005), [26](#_page026)

«Виринея» Л. Н. Сейфуллиной и В. П. Правдухина [5](#_page005), [22](#_page022), [102](#_page102) – [105](#_page105), [107](#_page107), [111](#_page111), [112](#_page112)

«Вишневый сад» А. П. Чехова [24](#_page024), [49](#_page049), [60](#_page060)

«Волки» Р. Роллана [98](#_page098)

«Воскресение» по Л. Н. Толстому. Инсц. Вл. И. Немировича-Данченко [48](#_page048), [49](#_page049), [55](#_page055) – [60](#_page060)

«Враги» М. Горького [22](#_page022)

«Вступление» Ю. П. Германа [22](#_page022)

«Гамлет» У. Шекспира [113](#_page113)

«Горе от ума» А. С. Грибоедова [24](#_page024), [25](#_page025), [29](#_page029), [32](#_page032), [65](#_page065) – [68](#_page068), [117](#_page117) – [119](#_page119)

«Горе уму» см. [«Горе от ума»](#_Tosh0000000)

«Город ветров» В. М. Киршона [48](#_page048)

«Горячее сердце» А. Н. Островского [25](#_page025) – [29](#_page029)

«Далекое» А. Н. Афиногенова [14](#_page014)

«Девушка из предместья» де Фалья [48](#_page048)

«День и ночь» Ш. Лекока [80](#_page080), [81](#_page081)

«Дети солнца» М. Горького [32](#_page032)

«Джонни» Э. Кшенека [48](#_page048)

«Диктатура» И. К. Микитенко [117](#_page117)

«Дни Турбиных» М. А. Булгакова [5](#_page005), [21](#_page021), [25](#_page025), [34](#_page034) – [39](#_page039), [52](#_page052), [91](#_page091)

«Доктор Штокман» Г. Ибсена [24](#_page024)

«Дон Жуан» Ж. Б. Мольера [132](#_page132)

«Духов день в Толедо» М. А. Кузмина [79](#_page079)

«Дядя Ваня» А. П. Чехова [24](#_page024), [37](#_page037)

«Дядюшкин сон» по Ф. М. Достоевскому [48](#_page048), [54](#_page054), [55](#_page055), [60](#_page060)

«Евгений Онегин» П. И. Чайковского [31](#_page031)

«Егор Булычов» М. Горького [18](#_page018), [22](#_page022), [59](#_page059)

«Железный поток» по А. С. Серафимовичу [18](#_page018)

«Женитьба Фигаро» см. [«Безумный день, или Женитьба Фигаро»](#_Tosh0000001)

«Женитьба Труадека» («Партия честных людей») Ж. Ромена [108](#_page108)

«Живой труп» Л. Н. Толстого [57](#_page057)

«Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока [5](#_page005), [80](#_page080)

«Заговор императрицы» А. Н. Толстого и П. Е. Щеглова [56](#_page056)

«Заговор чувств» Ю. К. Олеши [109](#_page109), [110](#_page110)

«Земля дыбом» С. М. Третьякова по пьесе М. Мартине «Ночь» [5](#_page005)

{134} «Иван Козырь и Татьяна Русских» Д. П. Смолина [115](#_page115)

«Каин» Дж. Г. Байрона [35](#_page035)

«Кармен» Ж. Бизе по П. Мериме [50](#_page050) – [53](#_page053), [58](#_page058), [59](#_page059)

«Карменсита и солдат» см. [«Кармен»](#_Tosh0000002)

«Карта Кудеяра» А. П. Штейна и Я. Л. Горева [118](#_page118)

«Клоп» В. В. Маяковского [19](#_page019), [68](#_page068) – [71](#_page071), [73](#_page073), [76](#_page076)

«Князь Пожарский» см. [«Пожарский»](#_Tosh0000003)

«Коварство и любовь» Ф. Шиллера [102](#_page102), [111](#_page111)

«Командарм 2» И. Л. Сельвинского [68](#_page068), [71](#_page071) – [74](#_page074), [76](#_page076)

«Комедии Мериме» см. [«Театр Клары Газуль»](#_Tosh0000004)

«Конец Криворыльска» Б. С. Ромашова [6](#_page006), [16](#_page016), [17](#_page017), [121](#_page121), [138](#_page138)

«Косматая обезьяна» Ю. О’Нила [77](#_page077), [84](#_page084), [85](#_page085)

«Красный мак» Р. М. Глиэра [75](#_page075)

«Лев Гурыч Синичкин» Д. Т. Ленского [30](#_page030), [99](#_page099), [105](#_page105)

«Лес» А. Н. Островского [25](#_page025), [26](#_page026), [62](#_page062), [66](#_page066)

«Летучая мышь» И. Штрауса [114](#_page114)

«Лизистрата» («Лисистрата») Аристофана [31](#_page031), [50](#_page050), [51](#_page051), [53](#_page053), [60](#_page060)

«Линия огня» Н. Н. Никитина [12](#_page012), [95](#_page095), [96](#_page096)

«Ложь» А. Н. Афиногенова [14](#_page014)

«Любовь под вязами» Ю. О’Нила [77](#_page077), [84](#_page084), [86](#_page086)

«Любовь Яровая» К. А. Тренева [6](#_page006), [22](#_page022), [65](#_page065), [102](#_page102)

«Мандат» Н. Р. Эрдмана [5](#_page005), [69](#_page069), [76](#_page076), [115](#_page115)

«Марион Делорм» В. Гюго [105](#_page105)

«Маскарад» М. Ю. Лермонтова [30](#_page030), [114](#_page114), [118](#_page118) – [120](#_page120)

«Мать» по М. Горькому. Инсц. Н. П. Охлопкова [18](#_page018), [22](#_page022)

«Мертвые души» по Н. В. Гоголю [59](#_page059)

«Мистерия-буфф» В. В. Маяковского [70](#_page070)

«Мой друг» Н. Ф. Погодина [22](#_page022)

«На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского [24](#_page024), [27](#_page027)

«На дне» М. Горького [24](#_page024), [26](#_page026)

«На крови» С. Д. Мстиславского [111](#_page111)

«Наталья Тарпова» С. А. Семенова [77](#_page077), [79](#_page079), [90](#_page090) – [93](#_page093), [95](#_page095)

«Негр» Ю. О’Нила [77](#_page077), [84](#_page084), [87](#_page087) – [90](#_page090)

«Неизвестные солдаты» Л. С. Первомайского [95](#_page095), [96](#_page096)

«Николай I и декабристы» А. Р. Кугеля [25](#_page025)

«Озеро Люль» А. М. Файко [5](#_page005)

«Опера нищих» см. [«Трехгрошовая опера»](#_Tosh0000005)

«Оптимистическая трагедия» В. В. Вишневского [5](#_page005), [23](#_page023), [65](#_page065), [97](#_page097)

«Отелло» У. Шекспира [48](#_page048)

«Партия честных людей» см. [«Женитьба Труадека»](#_Tosh0000006)

«Патетическая соната» Н. Г. Кулиша [95](#_page095), [96](#_page096)

«Первая конная» В. В. Вишневского [15](#_page015), [18](#_page018), [22](#_page022)

«Плоды просвещения» Л. Н. Толстого [29](#_page029)

«Пожарский, или Освобожденная Москва» М. В. Крюковского [119](#_page119)

«Портрет» А. Н. Афиногенова [6](#_page006)

«Последний решительный» В. В. Вишневского [19](#_page019), [68](#_page068), [71](#_page071), [74](#_page074) – [76](#_page076)

«Поэма о топоре» Н. Ф. Погодина [113](#_page113)

«Правда — хорошо, а счастье лучше» А. Н. Островского [101](#_page101)

«Принцесса Турандот» К. Гоцци [5](#_page005), [99](#_page099) – [102](#_page102)

«Провинциалка» И. С. Тургенева [24](#_page024)

«Продавцы славы» П. Нивуа и М. Паньоля [25](#_page025)

«Пугачевщина» К. А. Тренева [5](#_page005), [50](#_page050), [55](#_page055), [60](#_page060), [115](#_page115)

«Разбег» В. П. Ставского и Г. Павличенко [18](#_page018)

{135} «Разбойники» Ф. Шиллера [20](#_page020)

«Разлом» Б. А. Лавренева [5](#_page005), [6](#_page006), [18](#_page018), [22](#_page022), [106](#_page106) – [108](#_page108), [112](#_page112)

«Распутин» см. [«Заговор императрицы»](#_Tosh0000007)

«Растратчики» В. П. Катаева [25](#_page025), [46](#_page046), [47](#_page047)

«Ревизор» Н. В. Гоголя [5](#_page005), [15](#_page015), [27](#_page027), [61](#_page061) – [65](#_page065), [67](#_page067), [68](#_page068), [73](#_page073)

«Реклама» М. Уоткинса [48](#_page048)

«Рельсы гудят» В. М. Киршона [117](#_page117), [120](#_page120)

«Розита» А. П. Глобы [79](#_page079), [80](#_page080)

«Саломея» О. Уайльда [86](#_page086)

«Салют, Испания!» А. Н. Афиногенова [118](#_page118)

«Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу. Инсц. Б. М. Сушкевича [98](#_page098), [99](#_page099)

«Святая Иоанна» Б. Шоу [85](#_page085)

«Северный ветер» Л. К. Книппера (по пьесе «Город ветров») [48](#_page048)

«Сенсация» Б. Хекта и Ч. Макар-тура [111](#_page111)

«Сестры Жерар» А. Деннери и Э. Кормона [25](#_page025), [32](#_page032)

«Сирокко» Л. А. Половинкина [81](#_page081)

«Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина [24](#_page024)

«Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина [63](#_page063)

«Список благодеяний» Ю. К. Олеши [68](#_page068)

«Страх» А. Н. Афиногенова [14](#_page014), [17](#_page017), [117](#_page117), [119](#_page119), [122](#_page122), [126](#_page126) – [130](#_page130)

«Театр Клары Газуль» П. Мериме («Рай и ад», «Африканская любовь», «Карета святых даров», «Женщина — дьявол») [100](#_page100) – [101](#_page101)

«Тот, кто получает пощечины» Л. Н. Андреева [114](#_page114)

«Трехгрошовая опера» Б. Брехта [81](#_page081), [97](#_page097)

«Три сестры» А. П. Чехова [24](#_page024)

«Унтиловск» Л. М. Леонова [25](#_page025), [44](#_page044) – [47](#_page047)

«Ученик дьявола» Б. Шоу [98](#_page098)

«Учитель Бубус» А. М. Файко [74](#_page074)

«Фауст и город» А. В. Луначарского [115](#_page115), [116](#_page116)

«Федра» Ж. Расина [5](#_page005), [82](#_page082), [85](#_page085), [86](#_page086)

«Франц фон Зикинген» Ф. Лассаля [19](#_page019)

«Хлеб» В. М. Киршона [17](#_page017), [21](#_page021)

«Хочу ребенка» С. М. Третьякова [68](#_page068)

«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого [24](#_page024), [32](#_page032), [49](#_page049)

«Чайка» А. П. Чехова [38](#_page038)

«Человек с портфелем» А. М. Файко [18](#_page018)

«Чудак» А. Н. Афиногенова [13](#_page013), [14](#_page014), [125](#_page125) – [128](#_page128), [130](#_page130)

«Чудо святого Антония» М. Метерлинка [99](#_page099)

«Штиль» В. Н. Билль-Белоцерковского [117](#_page117)

«Шторм» В. Н. Билль-Белоцерковского [5](#_page005), [82](#_page082), [85](#_page085), [86](#_page086)

«Юлий Цезарь» У. Шекспира [32](#_page032)

«Ярость» Е. Г. Яновского [21](#_page021), [117](#_page117), [118](#_page118), [121](#_page121), [125](#_page125)

# **{****136}** Указатель имен

[А](#_b01)   [Б](#_b02)   [В](#_b03)   [Г](#_b04)   [Д](#_b05)   [Е](#_b06)   [Ж](#_b07)   [З](#_b08)   [И](#_b09)   [К](#_b11)   [Л](#_b12)   [М](#_b13)   [Н](#_b14)  
[О](#_b15)   [П](#_b16)   [Р](#_b17)   [С](#_b18)   [Т](#_b19)   [У](#_b20)   [Ф](#_b21)   [Х](#_b22)   [Ц](#_b23)   [Ч](#_b24)   [Ш](#_b25)   [Щ](#_b26)   [Э](#_b30)   [Ю](#_b31)   [Я](#_b32)

А. З. [101](#_page101)

Авербах Л. Л. [11](#_page011)

Адашев (Платонов) А. И. [114](#_page114)

Акимов Н. П. [17](#_page017), [18](#_page018), [102](#_page102), [108](#_page108), [112](#_page112), [128](#_page128), [129](#_page129)

Александров И. Н. [87](#_page087)

Алексеева Е. Г. [104](#_page104), [105](#_page105)

Алперс Б. В. [74](#_page074), [75](#_page075)

Андреев Л. Н. [16](#_page016), [114](#_page114)

Андровская О. Н. [29](#_page029), [40](#_page040)

Антокольский П. Г. [100](#_page100), [102](#_page102), [111](#_page111)

Аристофан [50](#_page050), [51](#_page051)

Афиногенов А. Н. [1](#_page001) – [17](#_page017), [21](#_page021) – [22](#_page022), [122](#_page122), [126](#_page126) – [134](#_page134)

Ашмарин (Ахрамович) В. Ф. [46](#_page046)

Б. С. [44](#_page044)

Бабанова М. И. [64](#_page064)

Бабочкин Б. А. [118](#_page118)

Бакланова О. В. [51](#_page051)

Басов О. Н. [102](#_page102)

Бассехес А. И. [31](#_page031)

Баталов Н. П. [29](#_page029), [33](#_page033), [41](#_page041), [47](#_page047)

Бахрушин Ю. А. [31](#_page031)

Бачелис И. И. [96](#_page096)

Безыменский А. И. [11](#_page011), [12](#_page012), [15](#_page015), [16](#_page016), [68](#_page068)

Беласко Д. [24](#_page024)

Бенуа А. Н. [115](#_page115)

Бергер Ю.‑Х. [98](#_page098)

Берсенев Н. Я. [115](#_page115)

Берковский Н. Я. [15](#_page015)

Берсенев И. Н. [13](#_page013)

Бескин Э. М. [13](#_page013), [29](#_page029), [37](#_page037), [44](#_page044), [54](#_page054), [60](#_page060)

Бетховен Л. [96](#_page096)

Бизе Ж. [50](#_page050) – [51](#_page051)

Билль-Белоцерковский В. Н. [12](#_page012), [13](#_page013), [15](#_page015)

Блюм (Садко) В. И. [43](#_page043), [44](#_page044), [91](#_page091)

Блюменфельд В. М. [93](#_page093), [111](#_page111)

Боголюбов Н. И. [19](#_page019), [67](#_page067), [72](#_page072), [76](#_page076)

Богуславский А. О. [18](#_page018)

Бокшанская О. С. [54](#_page054)

Бомарше (Карон) П. О. [25](#_page025), [29](#_page029), [30](#_page030)

Борисов А. Ф. [125](#_page125), [127](#_page127)

Брехт Б. [13](#_page013), [81](#_page081)

Брик Л. Ю. [70](#_page070)

Бродский Н. Л. [29](#_page029)

Бубнов А. С. [119](#_page119), [120](#_page120)

Булгаков М. А. [16](#_page016), [25](#_page025), [33](#_page033) – [38](#_page038), [44](#_page044)

Бунин И. А. [46](#_page046)

Бушуева С. К. [2](#_page002)

Вагнер Р. [8](#_page008), [9](#_page009)

Варламов А. Е. [64](#_page064)

Вахтангов Е. Б. [5](#_page005), [8](#_page008) – [10](#_page010), [98](#_page098) – [102](#_page102), [111](#_page111), [113](#_page113)

Вахтангов С. Е. [70](#_page070), [71](#_page071), [74](#_page074)

Вершилов Б. И. [29](#_page029), [30](#_page030), [48](#_page048)

Вивьен Л. С. [114](#_page114) – [116](#_page116)

Вишневский В. В. [11](#_page011), [12](#_page012), [15](#_page015), [18](#_page018) – [20](#_page020), [65](#_page065), [68](#_page068), [71](#_page071), [74](#_page074), [97](#_page097)

Волков Н. Д. [29](#_page029), [83](#_page083), [108](#_page108), [112](#_page112)

Волконский Н. О. [124](#_page124)

Газенклевер В. [77](#_page077), [82](#_page082)

Гарин Э. П. [62](#_page062), [67](#_page067), [75](#_page075)

Гвоздев А. А. [80](#_page080), [94](#_page094), [107](#_page107), [120](#_page120)

Ге Г. Г. [115](#_page115)

Гегель Г.‑В.‑Ф. [16](#_page016)

Гейтц М. С. [38](#_page038)

Гербановская Е. М. [83](#_page083)

Герцен А. И. [62](#_page062)

Гиляровская Н. В. [90](#_page090)

Глазунов О. Ф. [113](#_page113)

Глебов А. Г. [13](#_page013), [15](#_page015)

Глинка М. В. [64](#_page064)

Глиэр Р. М. [50](#_page050)

Глоба А. П. [79](#_page079)

Гнесин М. Ф. [64](#_page064)

Гоголь Н. В. [46](#_page046), [59](#_page059), [61](#_page061), [68](#_page068)

Головашенко Ю. А. [43](#_page043), [87](#_page087), [95](#_page095)

Головин А. Я. [30](#_page030), [31](#_page031)

Горев Я. Л. [118](#_page118)

Горин-Горяинов Б. А. [115](#_page115)

Городецкий С. М. [82](#_page082)

Горький М. (Пешков А. М.) [18](#_page018), [38](#_page038), [43](#_page043), [44](#_page044), [59](#_page059)

{137} Горчаков Н. М. [100](#_page100)

Горюнов А. И. [104](#_page104), [107](#_page107)

Гофман Э.‑Т.‑А. [62](#_page062)

Гремиславский И. Я. [42](#_page042)

Гросс Г. [86](#_page086)

Гроссман Л. П. [80](#_page080), [83](#_page083), [84](#_page084), [86](#_page086)

Гроссман-Рощин И. С. [124](#_page124)

Гурвич А. С. [19](#_page019)

Гурилев А. Л. [64](#_page064)

Даргомыжский А. С. [64](#_page064)

Дейнека А. А. [70](#_page070)

Деннери А. Ф. [25](#_page025)

Державин К. Н. [81](#_page081), [130](#_page130)

Державин М. Н. [107](#_page107)

Диев В. А. [18](#_page018)

Дикий А. Д. [18](#_page018)

Дикс О. [88](#_page088)

Дмитриев В. В. [57](#_page057)

Добронравов Б. Г. [45](#_page045)

Дос Пассос Д. [49](#_page049)

Достоевский Ф. М. [45](#_page045), [46](#_page046), [54](#_page054), [59](#_page059)

Друзина М. В. [4](#_page004), [98](#_page098)

Дузе Э. [24](#_page024)

Еланская К. Н. [26](#_page026), [28](#_page028), [58](#_page058)

Ермилов В. В. [11](#_page011)

Ершов В. Л. [35](#_page035), [57](#_page057)

Жаров М. И. [97](#_page097)

Железнова Н. М. [119](#_page119)

Жуковский Б. Е. [121](#_page121)

Журавлев Д. Н. [107](#_page107)

Завадский Ю. А. [25](#_page025), [33](#_page033), [99](#_page099)

Загорский М. Б. [85](#_page085), [86](#_page086)

Зайцев Н. В. [2](#_page002)

Зайцев П. [64](#_page064)

Зайчиков В. Ф. [70](#_page070)

Замятин Е. И. [111](#_page111)

Захава Б. Е. [9](#_page009), [10](#_page010), [18](#_page018), [22](#_page022), [99](#_page099), [102](#_page102), [107](#_page107), [111](#_page111)

Золотницкий Д. И. [2](#_page002) – [5](#_page005), [61](#_page061)

Зоркая Н. М. [98](#_page098), [101](#_page101)

Зуева А. П. [46](#_page046), [55](#_page055)

Иванова В. В. [4](#_page004), [114](#_page114)

Иванов Вс. В. [16](#_page016), [25](#_page025), [33](#_page033), [34](#_page034), [37](#_page037), [39](#_page039), [41](#_page041), [44](#_page044), [50](#_page050), [52](#_page052) – [54](#_page054), [121](#_page121)

Ильинский И. В. [67](#_page067), [69](#_page069), [70](#_page070), [75](#_page075)

Исаков С. П. [104](#_page104), [113](#_page113)

Каверин Ф. Н. [18](#_page018), [104](#_page104), [107](#_page107)

Калаф (псевдоним) [28](#_page028)

Кара С. С. [127](#_page127)

Каратыгин В. А. [119](#_page119)

Карпов Е. П. [115](#_page115)

Катаев В. П. [25](#_page025), [46](#_page046), [111](#_page111), [112](#_page112)

Качалов В. И. [25](#_page025), [40](#_page040), [43](#_page043), [44](#_page044), [52](#_page052), [57](#_page057) – [59](#_page059)

Кедров М. Н. [22](#_page022), [45](#_page045), [47](#_page047)

Керженцев П. М. [43](#_page043), [53](#_page053)

Киршон В. М. [11](#_page011), [12](#_page012), [14](#_page014) – [17](#_page017), [19](#_page019), [21](#_page021), [37](#_page037), [48](#_page048), [117](#_page117)

Киселев В. П. [61](#_page061)

Климова Л. П. [2](#_page002), [3](#_page003), [24](#_page024)

Кнебель М. О. [36](#_page036), [55](#_page055), [103](#_page103), [110](#_page110)

Книппер Л. К. [48](#_page048)

Книппер-Чехова О. Л. [25](#_page025), [40](#_page040)

Кольцов В. Г. [107](#_page107)

Коонен А. Г. [79](#_page079), [81](#_page081), [82](#_page082), [86](#_page086) – [89](#_page089)

Копо Ж. [24](#_page024), [25](#_page025)

Кормон Э. [25](#_page025)

Корчагина-Александровская Е. П. [114](#_page114), [125](#_page125)

Котлубай К. И. [54](#_page054)

Крути И. А. [17](#_page017)

Крымов Н. П. [27](#_page027), [45](#_page045), [46](#_page046)

Крэг Г. [24](#_page024), [116](#_page116), [124](#_page124)

Кугель А. Р. [25](#_page025)

Кулиш Н. Г. [95](#_page095)

Кшенек Э. [48](#_page048)

Лавренев Б. А. [18](#_page018), [106](#_page106)

Лаврентьев А. Н. [114](#_page114)

Лассаль Ф. [19](#_page019), [20](#_page020)

Лекок Ш. [80](#_page080)

Леонидов (Вольфензон) Л. М. [48](#_page048)

Леонов Л. М. [25](#_page025), [33](#_page033), [44](#_page044) – [46](#_page046), [111](#_page111)

Либединский Ю. Н. [11](#_page011), [13](#_page013), [21](#_page021), [22](#_page022)

Ливанов Б. Н. [45](#_page045)

Литовский О. С. [17](#_page017), [37](#_page037), [43](#_page043), [53](#_page053)

Литовцева Н. Н. [40](#_page040), [41](#_page041)

Лужский В. В. [26](#_page026), [54](#_page054)

Луначарский А. В. [7](#_page007), [9](#_page009), [21](#_page021), [37](#_page037), [38](#_page038), [43](#_page043), [49](#_page049), [51](#_page051), [52](#_page052), [56](#_page056), [65](#_page065), [80](#_page080), [81](#_page081), [82](#_page082), [85](#_page085), [92](#_page092), [105](#_page105), [110](#_page110), [115](#_page115)

Любимов-Ланской Е. О. [5](#_page005), [18](#_page018)

Любич Э. [80](#_page080)

Любомудров М. Н. [2](#_page002), [4](#_page004), [13](#_page013), [18](#_page018), [77](#_page077)

Люце В. В. [18](#_page018)

{138} Мазинг Б. В. [47](#_page047)

Макартур Ч. [111](#_page111)

Малютин Я. О. [126](#_page126)

Марголин С. А. [88](#_page088)

Марджанов (Марджанишвили) К. А. [102](#_page102)

Марков П. А. [21](#_page021), [26](#_page026), [28](#_page028), [30](#_page030), [33](#_page033), [34](#_page034), [39](#_page039), [45](#_page045), [46](#_page046), [88](#_page088), [99](#_page099), [108](#_page108)

Маркс К. [16](#_page016), [19](#_page019), [20](#_page020)

Мартынов А. Е. [130](#_page130)

Масс В. З. [25](#_page025), [80](#_page080)

Маяковский В. В. [11](#_page011), [12](#_page012), [15](#_page015), [17](#_page017), [19](#_page019), [68](#_page068) – [72](#_page072), [74](#_page074), [76](#_page076), [97](#_page097)

Мейерхольд В. Э. [4](#_page004), [5](#_page005), [8](#_page008) – [10](#_page010), [15](#_page015), [17](#_page017) – [22](#_page022), [26](#_page026), [30](#_page030), [31](#_page031), [52](#_page052), [61](#_page061) – [76](#_page076), [78](#_page078), [105](#_page105), [114](#_page114), [115](#_page115), [118](#_page118), [119](#_page119), [129](#_page129), [132](#_page132)

Мережковский Д. С. [46](#_page046)

Мериме П. [100](#_page100), [101](#_page101)

Метерлинк М. [16](#_page016)

Миронов К. Е. [113](#_page113)

Миронова В. М. [2](#_page002), [3](#_page003)

Михайлов А. [124](#_page124)

Мокульский С. С. [37](#_page037), [85](#_page085)

Мольер (Поклен) Ж. Б. [38](#_page038), [68](#_page068)

Морозов М. М. [96](#_page096)

Москвин И. М. [28](#_page028), [45](#_page045), [46](#_page046)

Мстиславский С. Д. [111](#_page111)

Мухин М. Г. [61](#_page061), [67](#_page067)

Наумов А. И. [84](#_page084)

Немирович-Данченко Вл. И. [3](#_page003), [5](#_page005), [8](#_page008), [10](#_page010), [24](#_page024), [25](#_page025), [31](#_page031), [38](#_page038), [48](#_page048) – [59](#_page059), [98](#_page098) – [100](#_page100), [114](#_page114)

Нивинский И. И. [101](#_page101)

Нивуа П. [25](#_page025)

Никитин Н. Н. [12](#_page012), [95](#_page095)

Никритина А. Б. [85](#_page085)

Никулин (Ольконицкий) Л. В. [81](#_page081)

Новицкий П. И. [119](#_page119) – [120](#_page120)

Нусинов И. И. [17](#_page017)

Олеша Ю. К. [33](#_page033), [34](#_page034), [68](#_page068), [109](#_page109), [110](#_page110)

О’Нил Ю. [49](#_page049), [77](#_page077), [82](#_page082), [84](#_page084) – [87](#_page087), [94](#_page094), [97](#_page097)

Орлинский А. Р. [37](#_page037), [78](#_page078)

Орлов В. А. [28](#_page028)

Оружейников Н. (Колесников Л. О.) [97](#_page097)

Осовцов С. М. [2](#_page002)

Островский А. Н. [21](#_page021), [25](#_page025) – [28](#_page028), [30](#_page030)

Остужев А. И. [20](#_page020)

Охлопков Н. П. [6](#_page006), [18](#_page018), [22](#_page022)

Паньоль М. [25](#_page025)

Пашенная В. Н. [51](#_page051)

Певцов И. Н. [121](#_page121), [125](#_page125)

Первомайский Л. (Первомайский-Гуревич Л. С.) [95](#_page095)

Петров Н. В. [4](#_page004), [6](#_page006), [14](#_page014), [17](#_page017), [21](#_page021), [114](#_page114) – [132](#_page132)

Петров-Водкин К. С. [42](#_page042), [71](#_page071), [73](#_page073), [74](#_page074)

Пикель Р. В. [91](#_page091)

Пиксанов Н. К. [29](#_page029)

Пикфорд М. [80](#_page080)

Пиотровский А. И. [73](#_page073), [80](#_page080), [83](#_page083), [103](#_page103), [115](#_page115), [121](#_page121)

Пискатор Э. [11](#_page011), [56](#_page056)

Платон И. С. [6](#_page006), [20](#_page020)

Плучек В. Н. [63](#_page063)

Погодин Н. Ф. [112](#_page112), [113](#_page113)

Половинкин Л. А. [80](#_page080)

Полякова Е. И. [35](#_page035), [41](#_page041)

Попов А. Д. [4](#_page004), [5](#_page005), [18](#_page018), [22](#_page022), [98](#_page098) – [113](#_page113)

Почиталов В. В. [71](#_page071)

Правдухин В. П. [102](#_page102)

Прозоровский (Ременников) Л. М. [6](#_page006)

Прокофьев В. Н. [10](#_page010), [48](#_page048)

Прудкин М. И. [35](#_page035)

Пушкин А. С. [20](#_page020), [59](#_page059), [68](#_page068)

Рабинович И. М. [31](#_page031), [47](#_page047), [50](#_page050), [51](#_page051), [53](#_page053)

Равич Н. А. [96](#_page096)

Радлов С. Э. [6](#_page006), [30](#_page030), [31](#_page031), [115](#_page115), [116](#_page116)

Раевский И. М. [58](#_page058)

Райх Б. Ф. [13](#_page013)

Райх З. Н. [63](#_page063), [70](#_page070), [75](#_page075)

Рапопорт И. М. [111](#_page111)

Раппапорт В. Р. [115](#_page115)

Рафалович В. Е. [128](#_page128)

Рашевская Н. С. [129](#_page129)

Репин И. Е. [10](#_page010)

Родченко А. М. [69](#_page069)

Роллам Р. [98](#_page098)

Ромашов Б. С. [116](#_page116), [120](#_page120)

Ромен Ж. [108](#_page108)

Рудницкий К. Л. [73](#_page073)

Русланов Л. П. [107](#_page107)

Рындин В. Ф. [96](#_page096)

{139} Савина М. Г. [114](#_page114)

Сахновский В. Г. [27](#_page027) – [29](#_page029), [45](#_page045), [54](#_page054), [59](#_page059)

Сейлер О. [24](#_page024)

Сейфуллина Л. Н. [102](#_page102), [104](#_page104), [113](#_page113)

Сельвинский И. Л. [68](#_page068), [71](#_page071), [72](#_page072), [76](#_page076)

Семашко Н. А. [103](#_page103)

Семенов С. А. [77](#_page077), [90](#_page090) – [92](#_page092)

Серебренникова Н. И. [75](#_page075)

Симов В. А. [25](#_page025), [42](#_page042), [43](#_page043), [50](#_page050), [57](#_page057)

Симонов Н. К. [121](#_page121), [126](#_page126)

Симонов Р. Н. [6](#_page006), [9](#_page009), [10](#_page010), [99](#_page099), [105](#_page105), [111](#_page111)

Слонимский А. Л. [116](#_page116)

Смолич Н. В. [115](#_page115)

Смышляев В. С. [13](#_page013)

Снежницкий Л. Д. [106](#_page106), [107](#_page107)

Соболев Ю. В. [28](#_page028), [29](#_page029)

Соколова В. С. [36](#_page036)

Соллертинский И. И. [116](#_page116)

Соловьев В. Н. [6](#_page006), [119](#_page119), [127](#_page127), [132](#_page132)

Станиславский (Алексеев) К. С. [3](#_page003), [5](#_page005), [7](#_page007) – [10](#_page010), [16](#_page016), [17](#_page017), [21](#_page021), [24](#_page024) – [34](#_page034), [36](#_page036) – [48](#_page048), [54](#_page054), [60](#_page060), [98](#_page098) – [100](#_page100)

Старковский (Староверкин) П. И. [61](#_page061)

Стенберг В. А. [80](#_page080), [86](#_page086), [89](#_page089), [92](#_page092)

Стенберг Г. А. [80](#_page080), [86](#_page086), [89](#_page089), [92](#_page092)

Строева М. Н. [38](#_page038)

Студенцов Е. П. [119](#_page119)

Судаков И. Я. [5](#_page005), [16](#_page016), [17](#_page017), [25](#_page025), [26](#_page026), [35](#_page035), [36](#_page036), [38](#_page038) – [41](#_page041), [44](#_page044), [46](#_page046), [48](#_page048), [52](#_page052), [58](#_page058), [59](#_page059)

Сулержицкий Л. А. [124](#_page124)

Сушкевич Б. М. [22](#_page022), [132](#_page132)

Таиров (Корнблит) А. Я. [4](#_page004), [5](#_page005), [7](#_page007) – [9](#_page009), [12](#_page012), [21](#_page021), [23](#_page023), [52](#_page052), [64](#_page064), [77](#_page077) – [97](#_page097)

Тальников Д. Л. [69](#_page069), [70](#_page070)

Тарасова А. К. [42](#_page042)

Тарханов М. М. [25](#_page025), [26](#_page026), [28](#_page028)

Тверской (Кузьмин-Караваев) [6](#_page006), [23](#_page023), [27](#_page027), [29](#_page029), [46](#_page046), [101](#_page101)

Телешева Е. С. [29](#_page029), [48](#_page048), [59](#_page059)

Терентьев И. Г. [18](#_page018), [115](#_page115)

Толстой А. Н. [37](#_page037), [56](#_page056)

Толстой Л. Н. [48](#_page048), [54](#_page054) – [58](#_page058)

Толчанов И. М. [106](#_page106)

Третьяков С. М. [17](#_page017), [68](#_page068)

Ульянов Н. П. [35](#_page035), [36](#_page036), [66](#_page066)

Фадеев А. А. [11](#_page011), [13](#_page013), [20](#_page020), [21](#_page021)

Фадеев С. С. [62](#_page062), [72](#_page072)

Файко А. М. [5](#_page005), [18](#_page018)

де Фалья М. [48](#_page048)

Февральский (Якоби) А. В. [43](#_page043)

Фении Л. А. [86](#_page086)

Филиппов В. А. [28](#_page028)

Фрейдкина Л. М. [56](#_page056), [59](#_page059)

Хект Б. [111](#_page111)

Херсонский Х. Н. [104](#_page104)

Хмелев Н. П. [104](#_page104)

Хохлов К. П. [115](#_page115), [117](#_page117)

Царев М. И. [119](#_page119)

Ценин С. С. [82](#_page082), [83](#_page083), [93](#_page093)

Церетелли Н. М. [86](#_page086)

Цетнерович П. В. [22](#_page022)

Цимбал С. Л. [125](#_page125)

Чайковский П. И. [31](#_page031)

Чаплыгин Н. П. [91](#_page091)

Честноков В. И. [127](#_page127)

Чехов А. П. [46](#_page046), [49](#_page049)

Чехов М. А. [27](#_page027), [78](#_page078)

Чупятов Л. Т. [42](#_page042)

Шебалин В. Я. [71](#_page071), [74](#_page074)

Шевченко Ф. В. [28](#_page028), [45](#_page045)

Шекспир У. [19](#_page019) – [21](#_page021)

Шершеневич В. Г. [81](#_page081)

Шестаков В. А. [66](#_page066)

Шешуков С. И. [12](#_page012)

Шиллер Ф. [19](#_page019), [20](#_page020), [102](#_page102)

Шихматов Л. М. [101](#_page101)

Шостакович Д. Д. [69](#_page069)

Шоу Б. [98](#_page098)

Штейн Е. Н. [82](#_page082)

Штейн А. П. [118](#_page118)

Штраух М. М. [70](#_page070)

Шухмин Б. М. [107](#_page107)

Щукин Б. В. [104](#_page104), [105](#_page105), [112](#_page112), [113](#_page113)

Эйзенштейн С. М. [111](#_page111)

Энгель Э. [81](#_page081)

Энгельс Ф. [19](#_page019), [20](#_page020)

Эрдман Н. Р. [68](#_page068)

Южин-Сумбатов (Сумбатов) А. И. [50](#_page050)

Юрьев Ю. М. [115](#_page115), [116](#_page116), [118](#_page118), [119](#_page119), [126](#_page126)

Яновский Е. Г. [21](#_page021), [121](#_page121)

Яншин М. М. [36](#_page036), [37](#_page037)

# **{****140}** THE PROBLEMS OF THE THEORY AND PRACTICE OF SOVIET-RUSSIAN STAGE DIRECTION 1925 – 1932 Summary

This book is a continuation of the research into Soviet-Russian stage direction, undertaken by the Department of Theatre Studies at LGITMiK. The research assistants from the Department have been studying this important subject for a number of years. Works published include: the collection of articles «Stage Direction on its Way» (1966); the first issue of «Portraits of Stage Producers» (1972), the monograph «The Origins of Stage Production» and the book «The Dawn of the October Theatre» by D. I. Zolotnitsky (1976); the second issue of «Portraits of Stage Producers» and «TRAM» by V. M. Mironova (1977); the collection of articles «Problems of the Theory and Practice of Soviet-Russian Stage Direction. 1917 – 1925» and the work «The Festivals and Day-to-Day Life of the October Theatre» by D. I. Zolotnitsky (1978). Issues Nos 4 – 6 of «Theatre and Drama» are also devoted to research into stage direction.

In this book the general artistic tendencies of the period 1925 – 1932 are analysed in the article by D. I. Zolotnitsky «Diversity and Synthesis». The producer’s search for creativity during those years is discussed in the articles «K. S. Stanislavsky and V. I. Nemirovich-Danchenko» by L. P. Klimova, «V. E. Meyerhold» by D. I. Zolotnitsky and in «A. Ya. Tairov» by M. N. Lyubomudrov. The articles «A. D. Popov and Vakhtangov Group» by M. V. Druzina and «N. V. Petrov and Academic Theatre of Drama» by V. V. Ivanova are devoted to the interrelationship of the strong individuality of the producer and of the actors’ collective, formed in a different artistic school.

The authors of these articles tried to show the diversity of the quest of the leading producers and the artistic achievments characteristic of the Soviet theatre of those times.

# **{****141}** Краткие сведения об авторах

ДРУЗИНА МАРИНА ВАЛЕРЬЕВНА — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора театра НИО ЛГИТМиК.

ЗОЛОТНИНДИЙ ДАВИД ИОСИФОВИЧ — доктор искусствоведения, член ССП, старший научный сотрудник сектора театра НИО ЛГИТМиК.

ИВАНОВА ВЕРА ВИКТОРОВНА — старший научный сотрудник сектора театра НИО ЛГИТМиК.

КЛИМОВА ЛЮДМИЛА ПЕТРОВНА — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора театра НИО ЛГИТМиК.

ЛЮБОМУДРОВ МАРК НИКОЛАЕВИЧ — кандидат искусствоведения, заведующий сектором театра НИО ЛГИТМиК.

1. *Луначарский А. В*. Собр. соч., т. 3. М., 1964, с. 311. [↑](#footnote-ref-2)
2. *Таиров А. Я*. Записки режиссера. М., 1970, с. 221 – 222. [↑](#footnote-ref-3)
3. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 6. М., 1959, с. 83 – 84. [↑](#footnote-ref-4)
4. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2. М., 1968, с. 193. [↑](#footnote-ref-5)
5. *Таиров А. Я*. Записки режиссера, с. 218 – 219. [↑](#footnote-ref-6)
6. *Захава Б*. За синтез театра «представления» и «переживания». — «Театр», 1957, № 1, с. 4, 5. [↑](#footnote-ref-7)
7. См. *Прокофьев Вл*. В спорах о Станиславском. М., 1976, с. 174 – 215. [↑](#footnote-ref-8)
8. *Захава Б. Е*. Мастерство актера и режиссера. М., 1964, с. 11. [↑](#footnote-ref-9)
9. *Шешуков С*. Неистовые ревнители. Из истории литературной борьбы 20‑х годов. М., 1970, с. 226. [↑](#footnote-ref-10)
10. См.: *Либединский Ю., Фадеев А*. Из напостовского дневника. Смышляев в пьесе Афиногенова «Чудак». — «На литературном посту», 1929, № 24, с. 63 – 64; *Их же*. Смышляев — Рыгачев. — «Литературная газета», 1930, 6 янв., № 1. [↑](#footnote-ref-11)
11. *Афиногенов А*. Творческий метод театра. Диалектика творческого процесса. М.‑Л., 1931, с. 132. [↑](#footnote-ref-12)
12. Там же, с. 138. [↑](#footnote-ref-13)
13. См. *Берковский Н*. Мейерхольд и смысловой спектакль. — «На литературном посту», 1929, № 2, с. 39 – 45. Не упоминая этой своей статьи, Н. Я. Берковский в позднейшей книге «Литература и театр» (М., 1969, с. 525, 526) совсем иначе, по достоинству высоко оценил постановку «Ревизора» в ТИМе. [↑](#footnote-ref-14)
14. *Афиногенов А*. Творческий метод театра, с. 53, 28. [↑](#footnote-ref-15)
15. Там же, с. 15. [↑](#footnote-ref-16)
16. Там же, с. 30. [↑](#footnote-ref-17)
17. Там же, с. 48, 57. [↑](#footnote-ref-18)
18. Там же, с. 63. [↑](#footnote-ref-19)
19. См. В наступление на теафронте. Речь тов. Киршона. — «Советское искусство», 1931, 2 февр., № 5. [↑](#footnote-ref-20)
20. См.: *Крути И*. «Хлеб» Киршона. Поворотный спектакль в истории МХТа. — «Рабочий и театр», 1931, № 8 – 9, 1 апр.; с. 10 – 11: *Нусинов И*. Художественный рост пролетарской драматургии и политический рост МХТа. О «Хлебе» В. Киршона. — «На литературном посту», 1931, № 15, май, с. 14 – 18. [↑](#footnote-ref-21)
21. См. *Литовский О*. Следующий шаг. «Страх» в Художественном театре. — «Советское искусство», 1931, 30 дек., № 66 – 67. [↑](#footnote-ref-22)
22. *Богуславский А. О., Диев В. Л*. Русская советская драматургия. Основные проблемы развития. 1917 – 1935. М., 1963, с. 285 – 286. [↑](#footnote-ref-23)
23. См. «Советский театр», 1931, № 9, с. 33. [↑](#footnote-ref-24)
24. О творческом методе Театра им. Мейерхольда. Дискуссия в театральной секции ГАХН. — «Литературная газета», 1930, 20 ноября, № 54. [↑](#footnote-ref-25)
25. См. *Гурвич А*. Арифметика вместо диалектики. — «Советский театр», 1931, № 4, с. 16 – 18. [↑](#footnote-ref-26)
26. *Киршон В*. Метод, чуждый пролетарской литературе. — «Советский театр», 1931, № 4, с. 14. [↑](#footnote-ref-27)
27. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 194. [↑](#footnote-ref-28)
28. См. *Вишневский Вс*. О современниках и Шекспире. — В кн.: Драматургия. М., 1933, с. 22 – 40. [↑](#footnote-ref-29)
29. *Маркс К. и Энгельс Ф*. Сочинения, т. 25, с. 252. [↑](#footnote-ref-30)
30. *Фадеев А*. За тридцать лет. М., 1957, с. 67 – 68. [↑](#footnote-ref-31)
31. *Марков П. А*. О театре, т. 3. М., 1976, с. 601. [↑](#footnote-ref-32)
32. *Луначарский А. В*. Собр. соч., т. 6. М., 1965, с. 51 – 52. [↑](#footnote-ref-33)
33. См. *Луначарский А. В*. Собр. соч., т. 3, с. 495 – 505. [↑](#footnote-ref-34)
34. См. О задачах РАПП на театральном фронте. Постановление секретариата РАПП. — «Советский театр», 1931, № 10 – 11, с. 16. [↑](#footnote-ref-35)
35. См. *Афиногенов А*. Новый этап пролетарского театрального движения. — «Известия», 1932, 26 янв., № 25. [↑](#footnote-ref-36)
36. См. За радикальный пересмотр теадокумента РАППа! Из выступления тов. Ю. Либединского на пленуме Оргкомитета Союза советских писателей. — «Рабочий и театр», 1933, № 6 – 7, февр. – март, с. 14 – 15. [↑](#footnote-ref-37)
37. *Копо Жак*. Из предисловия к французскому изданию книги К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве». — В кн.: Московский Художественный театр в советскую эпоху, изд. 2. М., 1974, с. 407. [↑](#footnote-ref-38)
38. *Станиславский К. С*. О ложном новаторстве. — В кн.: *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 4. М., 1957, с. 449 – 457. [↑](#footnote-ref-39)
39. *Сахновский В*. «Горячее сердце» Островского в МХАТ‑1. — «Красная Нива», 1926, № 8, 21 февраля, с. 18. [↑](#footnote-ref-40)
40. *Тверской Конст*. Живой МХАТ. — «Рабочий и театр», 1927, № 25, 21 июня, с. 9. [↑](#footnote-ref-41)
41. *Соболев Ю*. «Горячее сердце» в Художественном театре. — «Программы гос. академических театров» 1926, № 20, 2 февраля, с. 7. [↑](#footnote-ref-42)
42. *Филиппов В*. «Горячее сердце». — «Искусство трудящимся», 1926, № 5, 2 февраля, с. 9. [↑](#footnote-ref-43)
43. *Калаф*. «Горячее сердце» в МХАТе 1‑м. — «Новый зритель», 1926, № 6, 9 февраля, с. 6, 8. [↑](#footnote-ref-44)
44. *Марков П. А*. О театре, т. 2. М., 1974, с. 10. [↑](#footnote-ref-45)
45. *Соболев Ю*. Островский в Художественном театре. — «Программы гос. академических театров», 1926, № 25, 9 – 15 марта, с. 10. [↑](#footnote-ref-46)
46. *Волков Н*. «Женитьба Фигаро» в Художественном театре. — «Известия», 1927, № 118, 26 мая, с. 5. [↑](#footnote-ref-47)
47. *Бескин Эм*. «Женитьба Фигаро» в Художественном театре. — «Вечерняя Москва», 1927, № 103, 10 мая, с. 3. [↑](#footnote-ref-48)
48. *Радлов С*. 10 лет в театре. Л., 1929, с. 129. [↑](#footnote-ref-49)
49. *Бахрушин Ю*. К. С. Станиславский и оформление спектакля. — «Искусство», 1938, № 6, с. 18. [↑](#footnote-ref-50)
50. *Бассехес А*. Художники на сцене МХАТ. М., 1960, с. 71. [↑](#footnote-ref-51)
51. Московский Художественный театр в советскую эпоху, изд. 2. М., 1974, с. 170. [↑](#footnote-ref-52)
52. Московский Художественный театр в советскую эпоху, изд. 2, с. 170. [↑](#footnote-ref-53)
53. Там же, с. 49. [↑](#footnote-ref-54)
54. *Марков П*. Правда театра. М., 1965, с. 172. [↑](#footnote-ref-55)
55. См.: *Полякова Е*. Театр и драматург. М., 1959, с. 47 – 48. [↑](#footnote-ref-56)
56. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 6. М., 1959, с. 217. [↑](#footnote-ref-57)
57. *Кнебель М*. В. С. Соколова. — В кн.: Ежегодник МХТ. 1943, с. 780. [↑](#footnote-ref-58)
58. *Мокульский С*. Заметки по поводу «Дней Турбиных». — «Рабочий и театр», 1933, № 19, июль, с. 8. [↑](#footnote-ref-59)
59. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 8. М., 1961, с. 270. [↑](#footnote-ref-60)
60. Там же, с. 269. [↑](#footnote-ref-61)
61. *Строева М. Н*. Режиссерские искания Станиславского. 1917 – 1938. М., 1977. с. 162 – 163. [↑](#footnote-ref-62)
62. *Иванов Вс*. От сцены на колокольне к «Бронепоезду 14‑69». — «Театр», 1952, № 2, с. 95. [↑](#footnote-ref-63)
63. Московский Художественный театр в советскую эпоху, изд. 2, с. 215 – 216. [↑](#footnote-ref-64)
64. *Полякова Е*. Спектакль МХАТ «Бронепоезд 14‑69». М., 1965, с. 49. [↑](#footnote-ref-65)
65. *Иванов Вс*. «Бронепоезд 14‑69». — «Известия», 1948, № 249, 20 октября, с. 3. [↑](#footnote-ref-66)
66. *Гремиславский И. Я*. Композиция сценического пространства в творчестве В. А. Симова. М., 1953, с. 37. [↑](#footnote-ref-67)
67. *Литовский О*. «Бронепоезд 14‑69». — «Комсомольская правда», 1927, № 263, 18 ноября, с. 4. [↑](#footnote-ref-68)
68. Цит. по: *Головашенко Ю*. Станиславский в советскую эпоху. — «Театр», 1967, № 7, с. 14. [↑](#footnote-ref-69)
69. *Луначарский А*. «Бронепоезд» в МХАТе. — «Красная газета», веч. вып., 1927, № 318, 26 ноября, с. 3. [↑](#footnote-ref-70)
70. *Февральский А*. «Бронепоезд 14‑69». — «Наша газета», 1927, № 270, 26 ноября, с. 4. [↑](#footnote-ref-71)
71. *К*[*ерженцев*]*П*. «Бронепоезд 14‑69». — «Правда», 1927, № 264, 18 ноября, с. 5. [↑](#footnote-ref-72)
72. *Блюм В*. «Бронепоезд 14‑69» в МХАТ 1‑м. — «Вечерняя Москва», 1927, № 265, 21 ноября, с. 3. [↑](#footnote-ref-73)
73. *Бескин Э*. «Бронепоезд» в Художественном театре. — «Жизнь искусства», 1927, № 47, с. 8. [↑](#footnote-ref-74)
74. *Б. Г*. Диспут в клубе «Правдист». — «Вечерняя Москва», 1927, № 284, 13 декабря, с. 3. [↑](#footnote-ref-75)
75. *Сахновский В*. Режиссура и методика ее преподавания М.‑Л., 1939, с. 80. [↑](#footnote-ref-76)
76. Там же, с. 82. [↑](#footnote-ref-77)
77. *Марков П. А*. О театре, т. 2, с. 8 – 9. [↑](#footnote-ref-78)
78. *Ашмарин В.* [*В. Ф. Ахрамович*]. «Унтиловск». — «Новый зритель», 1928, № 9, 28 февраля, с. 4. [↑](#footnote-ref-79)
79. Рабкоры об «Унтиловске». — «Рабочий и театр», 1928, № 30, 22 июля, с. 7. [↑](#footnote-ref-80)
80. *Тверской Конст*. «Унтиловск» во МХАТе. — «Рабочий и театр», 1928, № 28, 8 июля, с. 11. [↑](#footnote-ref-81)
81. *Марков П*. Правда театра, с. 175. [↑](#footnote-ref-82)
82. Там же, с. 178. [↑](#footnote-ref-83)
83. Там же. [↑](#footnote-ref-84)
84. *Мазинг Б*. «Растратчики». — «Рабочий и театр», 1928, № 30, 22 июля, с. 7. [↑](#footnote-ref-85)
85. *Павлов В. А*. «Растратчики». — «Новый зритель», 1928, № 20, 13 мая, с. 5. [↑](#footnote-ref-86)
86. *Прокофьев Вл*. В спорах о Станиславском. М., 1976, с. 66. [↑](#footnote-ref-87)
87. *Немирович-Данченко Вл. И*. Избранные письма. М., 1954, с. 368 – 370. [↑](#footnote-ref-88)
88. Там же, с. 360. [↑](#footnote-ref-89)
89. Новая постановка МХТ. Вл. И. Немирович-Данченко о «Блокаде». — «Вечерняя Москва», 1929, № 46, 25 февр., с. 3. [↑](#footnote-ref-90)
90. Р. Глиэр. Статьи. Воспоминания. Материалы, т. 1. М.‑Л., 1965, с. 269. [↑](#footnote-ref-91)
91. *Марков П. А*. Режиссура Вл. И. Немировича-Данченко в Музыкальном театре. М., 1960, с. 94. [↑](#footnote-ref-92)
92. *Луначарский А*. Музыкальная студия МХАТ. Ленинградский Губпрофсовет. 1925, сентябрь, с. 3 – 4. [↑](#footnote-ref-93)
93. ЦГАЛИ, ф. 2484, оп. 2, ед. хр. 82. [↑](#footnote-ref-94)
94. Музей МХАТ. Протоколы репетиций «Блокады», 1929, 17 января. [↑](#footnote-ref-95)
95. *Литовский О*. Так и было. М., 1958, с. 140 – 141. [↑](#footnote-ref-96)
96. *К*[*ержен*]*цев*. «Блокада». МХТ 1. — «Правда», 1929, № 47, 26 февраля, с. 5. [↑](#footnote-ref-97)
97. *Литовский О*. «Блокада». Художественный театр. — «Комсомольская правда», 1929, № 49, 28 февр., с. 4. [↑](#footnote-ref-98)
98. См. *Бескин Э. М*. «Блокада». — «Новый зритель», 1929, № 12, 17 марта, с. 8. [↑](#footnote-ref-99)
99. *Немирович-Данченко Вл. И*. Избранные письма, с. 374. [↑](#footnote-ref-100)
100. Цит. по: *Фрейдкина Л*. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко. М., 1962, с. 377. [↑](#footnote-ref-101)
101. Цит. по: *Фрейдкина Л*. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко, с. 407. [↑](#footnote-ref-102)
102. *Немирович-Данченко Вл. И*. Избранные письма, с. 370. [↑](#footnote-ref-103)
103. *Немирович-Данченко Вл. И*. Нужны опыты. — «Современный театр», 1928, № 43, 23 окт., с. 673. [↑](#footnote-ref-104)
104. *Немирович-Данченко Вл. И*. Статьи, речи, беседы, письма, с. 136. [↑](#footnote-ref-105)
105. «Воскресение» на советской сцене. К предстоящей премьере МХТ‑1. — «Литературная газета», 1930, № 4, 27 янв., с. 3. [↑](#footnote-ref-106)
106. См. *Фрейдкина Л*. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко, с. 435. [↑](#footnote-ref-107)
107. Музей МХАТ. Архив Немировича-Данченко, № 37. [↑](#footnote-ref-108)
108. *Немирович-Данченко Вл. И*. Статьи, речи, беседы, письма, с. 120. [↑](#footnote-ref-109)
109. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2. М., 1968, с. 140. Дальше ссылки на это издание даются в тексте: римская цифра обозначает том, арабская — страницу тома. [↑](#footnote-ref-110)
110. См.: *Зайцев П*. «Ревизор» у Мейерхольда. — В кн.: Гоголь и Мейерхольд. М., 1927, с. 67. [↑](#footnote-ref-111)
111. *Вишневский Вс*. Статьи, дневники, письма. М., 1961, с. 284. [↑](#footnote-ref-112)
112. *Тальников Д*. Клоп. — «Жизнь искусства», 1929, № 11, 10 марта, с. 10. [↑](#footnote-ref-113)
113. *Маяковский В*. Полн. собр. соч., т. 13. М., 1961, с. 136 – 137. [↑](#footnote-ref-114)
114. См. *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. М., 1969, с. 427 – 428. [↑](#footnote-ref-115)
115. *Пиотровский Адр*. Куда идет ТИМ? — «Жизнь искусства», 1929, № 43, 27 окт., с. 7. [↑](#footnote-ref-116)
116. См. *Алперс Б*. Театр социальной маски. М., 1931, с. 83. [↑](#footnote-ref-117)
117. Таиров о Камерном театре. — «Красная газета», веч. вып., 1925, 27 ноября, № 287. [↑](#footnote-ref-118)
118. *Таиров А*. Структурный реализм — метод Камерного театра. — «Советский театр», 1931, № 2 – 3, с. 35. [↑](#footnote-ref-119)
119. О театральной политике Речь А. Я. Таирова. — «Жизнь искусства», 1927, № 20, с. 7. [↑](#footnote-ref-120)
120. Мейерхольд, Чехов и кризис репертуара. — «Современный театр», 1928. № 40, с. 635. [↑](#footnote-ref-121)
121. ЦГАЛИ, ф. 2030, оп. 1, ед. хр. 7, л. 47. [↑](#footnote-ref-122)
122. Там же, л. 8. [↑](#footnote-ref-123)
123. *Таиров А*. Структурный реализм — метод Камерного театра, с. 28. [↑](#footnote-ref-124)
124. *Таиров А*. Что я хочу поставить. — «Новый зритель», 1926, № 48, с. 15. [↑](#footnote-ref-125)
125. *Таиров А*. В аспекте новой эпохи. К дискуссии о классиках. — «Новый зритель», 1927, № 38, с. 5. [↑](#footnote-ref-126)
126. ЦГАЛИ, ф. 2030, оп. 1, ед. хр. 7, л. 7. [↑](#footnote-ref-127)
127. «День и ночь» в Камерном театре. Беседа с А. Я. Таировым. — «Жизнь искусства», 1926, № 51, с. 18. [↑](#footnote-ref-128)
128. *Пиотровский Анд*. «День и ночь» у Таирова. — «Красная газета», веч. вып., 1927, 2 янв., № 1. [↑](#footnote-ref-129)
129. *Гвоздев А*. «День и ночь». — «Жизнь искусства», 1927, № 19, с. 10. [↑](#footnote-ref-130)
130. *Гроссман Л*. Увлекательное зрелище. — «Вечерняя Москва», 1926, 21 дек., № 295. [↑](#footnote-ref-131)
131. А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1. М., 1958, с. 813. [↑](#footnote-ref-132)
132. ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 54, л. 9. [↑](#footnote-ref-133)
133. *Коонен А*. Страницы жизни. М., 1975, с. 312. [↑](#footnote-ref-134)
134. *Державин Конст*. Книга о Камерном театре. Л., 1934, с. 177. [↑](#footnote-ref-135)
135. *Коонен А*. Страницы жизни, с. 313. [↑](#footnote-ref-136)
136. *Луначарский А*. Что обещают театры. — «Современный театр», 1927, № 2, с. 18. [↑](#footnote-ref-137)
137. *Гроссман Л*. «Антигона» в Камерном театре. — «Современный театр», 1927, № 6. с. 85. [↑](#footnote-ref-138)
138. См. ЦГАЛИ, ф. 2030, оп. 1, ед. хр. 242. [↑](#footnote-ref-139)
139. *Пиотровский Адр*. «Антигона» в Камерном театре. — «Красная газета», веч. вып., 1927, 24 окт., № 288. [↑](#footnote-ref-140)
140. ЦГАЛИ, ф. 2030, оп. 1, ед. хр. 114, л. 14. [↑](#footnote-ref-141)
141. *Волков Н*. «Антигона». — «Известия», 1927, 13 окт., № 235. [↑](#footnote-ref-142)
142. А. Я. Таиров. Записки режиссера. М., 1970, с. 213. [↑](#footnote-ref-143)
143. «Косматая обезьяна». Беседа с А. Я. Таировым. — «Новый зритель», 1925, № 51, с. 15. [↑](#footnote-ref-144)
144. «Любовь под вязами». Беседа с А. Я. Таировым — «Новый зритель», 1926, № 46, с 6. [↑](#footnote-ref-145)
145. А. Я. Таиров. Записки режиссера, с. 311. [↑](#footnote-ref-146)
146. ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 449, л. 1 (Цитированный отрывок купирован в кн.: А. Я. Таиров. Записки режиссера). [↑](#footnote-ref-147)
147. Наши беседы (А. Я. Таиров — о Камерном театре). — «Программы государственных академических театров», 1926, № 22, с. 8. [↑](#footnote-ref-148)
148. Стенограмма доклада А. В. Луначарского о театральной политике советской власти. — Архив Академии наук СССР, Московское отделение, ф. 350. оп. 1‑а, ед. хр. 105, л. 18. [↑](#footnote-ref-149)
149. *Мокульский С*. «Косматая обезьяна». — «Жизнь искусства», 1927, № 21, с. 15. [↑](#footnote-ref-150)
150. См. *Загорский М*. На генеральном сражении. — «Жизнь искусства», 1926, № 5, с. 6. [↑](#footnote-ref-151)
151. *Загорский М*. «Любовь над вязами» в Камерном театре. — «Программы государственных академических театров», 1926, № 61, с. 9. [↑](#footnote-ref-152)
152. *Гроссман Л*. Алиса Коонен. М.‑Л., 1930, с. 76. [↑](#footnote-ref-153)
153. А. Я. Таиров. Записки режиссера, с. 217. [↑](#footnote-ref-154)
154. *Головашенко Ю*. Режиссерское искусство Таирова. М., 1970, с. 199. [↑](#footnote-ref-155)
155. *Таиров А*. «Негр» О’Нейля на сцене Камерного театра. — «Новый зритель», 1929, № 8, с. 8. [↑](#footnote-ref-156)
156. *Марков П*. «Негр» (Камерный театр). — «Правда», 1929, 5 марта. № 53. [↑](#footnote-ref-157)
157. *Марголин С*. «Негр». — «Современный театр», 1929, № 10, с. 157. [↑](#footnote-ref-158)
158. А. Я. Таиров. Записки режиссера, с. 314. [↑](#footnote-ref-159)
159. Там же. [↑](#footnote-ref-160)
160. ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 449, л. 9. (Цитируемый отрывок купирован в кн.: А. Я. Таиров. Записки режиссера). [↑](#footnote-ref-161)
161. А. Я. Таиров. Записки режиссера, с. 316. [↑](#footnote-ref-162)
162. *Гиляровская Н*. Сценическое оформление «Негра» и «Заговора чувств». — «Жизнь искусства», 1929, 15 сент., № 37, с. 14. [↑](#footnote-ref-163)
163. Перспективы работы Камерного театра. Беседа с А. Я. Таировым. — «Жизнь искусства», 1929, 15 сент., № 37, с. 14. [↑](#footnote-ref-164)
164. ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 69, л. 33. [↑](#footnote-ref-165)
165. Там же, ед. хр. 455, л. 4. [↑](#footnote-ref-166)
166. А. Я. Таиров. Записки режиссера, с. 568. [↑](#footnote-ref-167)
167. *Блюм В*. «Натали де Тарпофф». Наталья Тарпова. — «Новый зритель», 1929, № 42, с. 3. [↑](#footnote-ref-168)
168. *Пикель Р*. Начало итогов — «Советский театр», 1930, № 1, с. 13. [↑](#footnote-ref-169)
169. ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 455, л. 8. [↑](#footnote-ref-170)
170. «Наталья Тарпова». О пьесе. — «Современный театр», 1929, № 42, с. 577. [↑](#footnote-ref-171)
171. А. Я. Таиров. Записки режиссера, с. 484. [↑](#footnote-ref-172)
172. К постановке «Натальи Тарповой». Из беседы с А. Я. Таировым. — «Жизнь искусства», 1929, 4 ноября, № 44, с. 15. [↑](#footnote-ref-173)
173. *Блюменфельд В. Б*. Камерный театр на пути советской пьесы. — «Жизнь искусства», 1929, 15 дек., № 50, с. 5. [↑](#footnote-ref-174)
174. К открытию сезона в Камерном театре. Беседа с руководителем театра А. Я. Таировым. — «Искусство трудящимся», 1925, № 50, с. 9. [↑](#footnote-ref-175)
175. *Таиров А*. «Негр» О’Нейля. — «Жизнь искусства», 1929, 17 февр., № 8, с. 10. [↑](#footnote-ref-176)
176. *Гвоздев А*. О преодолении эстетизма. — «Жизнь искусства», 1924, № 20, с. 8. [↑](#footnote-ref-177)
177. *Гвоздев А*. Пути развития Камерного театра. — «Жизнь искусства», 1927, № 23, с. 18. [↑](#footnote-ref-178)
178. *Таиров А*. Структурный реализм — метод Камерного театра. — «Советский театр», 1931, № 2 – 3, с. 29 – 31. [↑](#footnote-ref-179)
179. *Головашенко Ю*. Режиссерское искусство Таирова, с. 62. [↑](#footnote-ref-180)
180. ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 61, л. 19 – 21. [↑](#footnote-ref-181)
181. *Морозов М*. Смена героев. — «Прожектор», 1931, № 18, с. 27. [↑](#footnote-ref-182)
182. *Орлинский А*. Переломный спектакль. — «Вечерняя Москва», 1931, 17 июня, № 143. [↑](#footnote-ref-183)
183. *Бачелис И*. Близ линии огня. — «Комсомольская правда», 1931, 28 июня, № 176. [↑](#footnote-ref-184)
184. *Таиров А*. «Линия огня». — «Советское искусство», 1931, 3 июня, № 28. [↑](#footnote-ref-185)
185. *Равич Н*. Плохая пьеса. — «Советский театр», 1932, № 6, с. 15. [↑](#footnote-ref-186)
186. *Оружейников Н*. Казнь иллюзии. — «Советское искусство», 1931, 30 дек., № 67. [↑](#footnote-ref-187)
187. *Жаров Мих*. Жизнь. Театр. Кино. Воспоминания. [М., 1967], с. 224, 227. [↑](#footnote-ref-188)
188. См. *Зоркая Н*. Творческий путь А. Д. Попова. М., 1954. [↑](#footnote-ref-189)
189. *Попов А*. Воспоминания и размышления о театре. М., 1963, с. 139. [↑](#footnote-ref-190)
190. *Попов А*. Воспоминания и размышления о театре, с. 167. [↑](#footnote-ref-191)
191. *Марков П. А*. О театре, т. 1. М., 1974, с. 423. [↑](#footnote-ref-192)
192. *Попов А*. Вахтангов — надежда Станиславского. — В кн.: Евг. Вахтангов. Материалы и статьи. М., 1959, с. 222. [↑](#footnote-ref-193)
193. *Попов А*. Воспоминания и размышления о театре, с. 116. [↑](#footnote-ref-194)
194. Там же, с. 172. [↑](#footnote-ref-195)
195. *А. З*. «Комедии Мериме». — «Правда», 1924, 20 сент., № 214. [↑](#footnote-ref-196)
196. *Тверской Конст*. Театр Клары Газуль. — «Рабочий и театр», 1926, № 25, с. 8 – 9. [↑](#footnote-ref-197)
197. См. *Шахматов Л*. От студии к театру. М., 1970, с. 139 – 141. [↑](#footnote-ref-198)
198. См. *Зоркая Н*. Творческий путь А. Д. Попова, с. 42 – 43. [↑](#footnote-ref-199)
199. *Попов А*. Воспоминания в размышления о театре, с. 115. [↑](#footnote-ref-200)
200. Там же, с. 180. [↑](#footnote-ref-201)
201. *Семашко Н*. Театр лицом к деревне. (К постановке «Виринеи» в Студии им. Вахтангова). — «Искусство трудящимся». 1925, № 23, с. 1. [↑](#footnote-ref-202)
202. *Пиотровский Адр*. «Виринея». (Гастроли Студии им. Вахтангова). — «Красная газета», веч. вып., 1926, 2 июня, № 128. [↑](#footnote-ref-203)
203. *Кнебель М. О*. Мой большой друг. — В кн.: Режиссер, учитель, друг. М., 1966, с. 33. [↑](#footnote-ref-204)
204. *Попов А*. Опыт режиссерского построения народных сцен. — В кн.: Вопросы режиссуры. М., 1954, с. 5 – 83. [↑](#footnote-ref-205)
205. *Каверин Ф., Попов А*. Спектакль на малой сцене. М., 1929, с. 93. [↑](#footnote-ref-206)
206. *Попов А*. Воспоминания и размышления о театре, с. 182. [↑](#footnote-ref-207)
207. *Херсонский Х*. «Виринея». — «Рабочий и театр», 1925, № 16, с. 12. [↑](#footnote-ref-208)
208. *Луначарский А*. Положительные типы в театре и в жизни. — «Красная газета», веч вып., 1928, 20 янв., № 19. [↑](#footnote-ref-209)
209. *Попов А*. Художественная целостность спектакля. М., 1959, с. 237. [↑](#footnote-ref-210)
210. *Попов А*. Из режиссерских записей. М., 1967, с. 111. [↑](#footnote-ref-211)
211. Беседа с режиссером А. Д. Поповым. — «Новый зритель», 1927, № 43, с. 16. [↑](#footnote-ref-212)
212. *Попов А*. Опыт режиссерского построения народных сцен. — В кн.: Вопросы режиссуры, с. 22 – 23. [↑](#footnote-ref-213)
213. *Снежницкий Л. Д*. На репетициях у мастеров режиссуры. М., 1972, с. 17 – 71. [↑](#footnote-ref-214)
214. *Попов А*. Опыт режиссерского построения народных сцен, с. 23 – 24. [↑](#footnote-ref-215)
215. Там же. [↑](#footnote-ref-216)
216. *Снежницкий Л. Д*. На репетициях у мастеров режиссуры, с. 49. [↑](#footnote-ref-217)
217. *Гвоздев А*. Разлом. (В театре им. Вахтангова). — «Жизнь искусства». 1927, № 49, с. 8. [↑](#footnote-ref-218)
218. *Каверин Ф., Попов А*. Спектакль на малой сцене, с. 93. [↑](#footnote-ref-219)
219. *Попов А*. Воспоминания и размышления о театре, с. 192. [↑](#footnote-ref-220)
220. *Волков Н*. «Разлом». — «Труд», 1927, 16 ноября, № 261. [↑](#footnote-ref-221)
221. *Марков П*. «Разлом». — «Красная нива», 1927, № 48, с. 19. [↑](#footnote-ref-222)
222. *Олеша Ю*. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. М., 1968, с. 261. [↑](#footnote-ref-223)
223. «Заговор чувств». К постановке пьесы Юрия Олеши в Государственном театре имени Евг. Вахтангова (Беседа с режиссером Алексеем Поповым). — «Рабочая Москва», 1929, 10 марта, № 58. [↑](#footnote-ref-224)
224. *Луначарский А*. «Заговор чувств». — «Красная газета», веч. вып., 1929, 23 марта, № 74. [↑](#footnote-ref-225)
225. *Кнебель М. О*. Мой большой друг — В кн.: Режиссер, учитель, друг. М., 1966, с. 38. [↑](#footnote-ref-226)
226. Там же, с. 37. [↑](#footnote-ref-227)
227. *Блюменфельд В*. Психологическая драма о колхозе. — «Рабочий и театр», 1930, № 24, с. 6. [↑](#footnote-ref-228)
228. *Волков Н*. «Авангард». — «Известия», 1930, 24 апр., № 113. [↑](#footnote-ref-229)
229. *Попов А*. Проблема формы. Реализм как форма нашей эпохи. — «Современный театр», 1929, № 5, с. 66. [↑](#footnote-ref-230)
230. *Погодин Н*. Собр. драм, произв., т. 1. М., 1960, с. 18 – 19. [↑](#footnote-ref-231)
231. *Погодин И*. Свежий ветер тридцатых годов. — «Театр», 1962, № 4, с. 40. [↑](#footnote-ref-232)
232. Цит. по: *Попов А*. Воспоминания о театре, с. 195. [↑](#footnote-ref-233)
233. Там же, с. 196. [↑](#footnote-ref-234)
234. Борис Васильевич Щукин. Статьи, воспоминания, материалы. М., 1965, с. 266. [↑](#footnote-ref-235)
235. *Пиотровский Адр*. Акмоссельпром, или Мандат на левизну. — «Жизнь искусства», 1925, № 23, с. 15. [↑](#footnote-ref-236)
236. *Слонимский А*. Николай Петров. — «Жизнь искусства», 1927, № 52, с. 7. [↑](#footnote-ref-237)
237. *Петров Н*. Три из ста. — «Советское искусство», 1932, 15 февр., № 8. [↑](#footnote-ref-238)
238. Там же. [↑](#footnote-ref-239)
239. Там же. [↑](#footnote-ref-240)
240. *Петров Н*. 50 и 500. М., 1969, с. 288. [↑](#footnote-ref-241)
241. Архив литературной части Ленинградского академического театра драмы имени А. С. Пушкина. [↑](#footnote-ref-242)
242. О «Страхе». Обработанная стенограмма выездного заседания президиума Ленинградского областного Совета Союза работников искусств в Государственном театре драмы 15 и 27 июня 1931 г. Л., 1931, с. 22. [↑](#footnote-ref-243)
243. Хроника. За 10 дней. — «Рабочий и театр», 1932, № 25 – 26, с. 30. [↑](#footnote-ref-244)
244. *Петров Н*. Встречи с драматургами. М., 1957, с. 185. [↑](#footnote-ref-245)
245. *Гвоздев А*. «Рельсы гудят». — «Жизнь искусства», 1928, № 15, с. 13. [↑](#footnote-ref-246)
246. *Пиотровский А*. «Конец Криворыльска» (премьера в Акдраме). — В кн.: Театр. Кино. Жизнь. Л., 1969, с. 81. [↑](#footnote-ref-247)
247. Там же. [↑](#footnote-ref-248)
248. Протокол № 4 заседания Художественного совета Госдрамы. Ноябрь 1929 г. Стенограмма, с. 4. — Архив Литературной части Ленинградского государственного академического театра драмы имени А. С. Пушкина. [↑](#footnote-ref-249)
249. Там же. [↑](#footnote-ref-250)
250. Там же, с. 7 – 8. [↑](#footnote-ref-251)
251. Там же, с. 8 – 9. [↑](#footnote-ref-252)
252. 1‑е заседание Дискуссионного клуба. 25 октября 1930 г. Коллективный доклад о «Лице театра». Стенограмма, с. 5. — Архив Литературной части Ленинградского государственного академического театра драмы имени А. С. Пушкина. [↑](#footnote-ref-253)
253. Первая молодежная конференция ГАТЕДРА. 2/VI 1931 г. Стенограмма, с. 6. — Архив Литературной части Ленинградского государственного академического театра драмы имени А. С. Пушкина. [↑](#footnote-ref-254)
254. Там же, с. 7. [↑](#footnote-ref-255)
255. Там же, с. 6. [↑](#footnote-ref-256)
256. Там же, с. 7. [↑](#footnote-ref-257)
257. Там же, с. 27. [↑](#footnote-ref-258)
258. *Афиногенов А*. Творческий метод. Диалектика творческого процесса. М.‑Л., 1931. [↑](#footnote-ref-259)
259. *Волконский Н*. Гегемония таланта. — «Советский театр», 1931, № 2 – 3, с. 3. [↑](#footnote-ref-260)
260. *Гроссман-Рощин И*. Проблемы миросозерцания. — Там же. [↑](#footnote-ref-261)
261. *Михайлов А*. Раньше всего новая тематика. — Там же. [↑](#footnote-ref-262)
262. «Правомерность того или иного сценического образа в пьесе как определенного выразителя социальной среды — вот что ложилось в основу формулы “система сценических образов”…» — *Петров Н*. 50 и 500, с. 314. [↑](#footnote-ref-263)
263. Спектакли и годы. М., 1969, с. 128. [↑](#footnote-ref-264)
264. Вступительное слово Н. В. Петрова перед репетицией «Чудака» А. Афиногенова. 18 февраля 1930 г. Стенограмма, с. 6. — Архив Литературной части Ленинградского государственного академического театра драмы имени А. С. Пушкина. [↑](#footnote-ref-265)
265. Там же, с. 2. [↑](#footnote-ref-266)
266. Там же, с. 1. [↑](#footnote-ref-267)
267. Там же, с. 4. [↑](#footnote-ref-268)
268. Вступительное слово Н. В. Петрова перед репетицией «Чудака» А. Афиногенова, с. 4. [↑](#footnote-ref-269)
269. *Кара С*. Александр Борисов. М., 1952, с. 12 – 13. [↑](#footnote-ref-270)
270. *Борисов А. Ф*. Из творческого опыта. М., 1954, с. 113. [↑](#footnote-ref-271)
271. Вступительное слово Н. В. Петрова перед репетицией «Чудака» А. Афиногенова, с. 1. [↑](#footnote-ref-272)
272. См.: «Рабочий и театр», 1931, № 7; № 8 – 9, с. 1; № 13 – 14, с. 17, 29; *Рафалович*[*В.*] Заметки о «Страхе» — «Рабочий и театр», 1931, № 15, с. 7. [↑](#footnote-ref-273)
273. О «Страхе». Обработанная стенограмма выездного заседания областного отдела Рабис в Государственном театре драмы 15, 27 июня 1931 г. Л., 1931, с. 21. [↑](#footnote-ref-274)
274. Там же, с. 18. [↑](#footnote-ref-275)
275. Там же, с. 22. [↑](#footnote-ref-276)
276. О «Страхе», с. 71. [↑](#footnote-ref-277)
277. Там же, с. 22. [↑](#footnote-ref-278)
278. *Петров Н*. Госдрама в реконструктивный период. — В кн.: *Петров Н*. Сто лет. Л., 1931, с. 533. [↑](#footnote-ref-279)
279. О «Страхе», с. 94. [↑](#footnote-ref-280)
280. *Державин К*. Предисловие. — В кн.: *Петров Н*. Режиссер читает пьесу. Л., 1934, с. 5, 6. [↑](#footnote-ref-281)
281. *Петров Н*. Режиссер читает пьесу, с. 11. [↑](#footnote-ref-282)
282. *Петров Н*. 50 и 500, с. 298. [↑](#footnote-ref-283)