**Режиссер и время: Сборник научных трудов** / Ред. колл. В. М. Миронова (отв. ред.), Т. Б. Забозлаева, О. Е. Скорочкина. Л., 1990. 143 с.

От редколлегии 4 [Читать](#_Toc380092064)

*С. Г. Сбоева*. Жанровые полюсы «синтетического театра» Александра Таирова 8 [Читать](#_Toc380092065)

*Д. И. Золотницкий*. Сергей Радлов в Молодом театре 44 [Читать](#_Toc380092066)

*М. Л. Жежеленко*. Николай Акимов в Новом театре 63 [Читать](#_Toc380092067)

*С. К. Бушуева*. Анатолий Эфрос (70‑е годы) 79 [Читать](#_Toc380092068)

*О. Е. Скорочкина*. Марк Захаров 99 [Читать](#_Toc380092069)

*О. Н. Мальцева*. «Борис Годунов» Юрия Любимова 126 [Читать](#_Toc380092070)

# **{4}** От редколлегии

В наше сознание давно вошла и прочно поселилась формула отношений художника и времени, отчеканенная мощным голосом Бориса Пастернака: «Не спи, не спи, художник, не предавайся сну, ты — вечности заложник, у времени в плену».

Несомненно, что искусство режиссуры — этой суперпрофессии XX века — плен времени ощущает с особой непреложностью и драматизмом. Режиссер мог бы сказать о себе словами Ж.‑П. Сартра: «Процессы выигрываются или проигрываются только здесь, только при нашей жизни». В отличие от других художников, поэтов, живописцев, музыкантов, — режиссер не может покинуть подмостки, уйти со сцены — «в себя, в единоличье чувств», в подполье собственной души, творящей в расчете на будущее. Сцена требует от него «полной гибели всерьез» — и непременно сегодня, здесь, сейчас…

«Времена не выбирают, в них живут и умирают», — сказал поэт. Но если художник не вправе выбрать время — он вправе избрать свой способ отношений с ним, продиктовать свои условия игры. В этом смысле он — не просто заложник вечности, но и само время у него в плену. Режиссер сам, собственной волей сочиняет — словно еще один спектакль, может быть, самый важный в своей жизни — свои отношения со временем. Они в равной степени зависят друг от друга.

Время, словно невидимый скульптор, мнет глину его спектаклей, лепит его театр — а также его судьбу. Оно проявляет себя по-разному: иногда яростно и мощно врывается в его творения, в их «замысел упрямый», а иногда невидимо, тончайшим прикосновением резца высекает свои следы, свои отметины…

Но и каждый крупный режиссер оставляет свой автограф на портрете эпохи, пишет свои сюжеты на ее «черновике».

Режиссер и время… Их отношения лишены стабильности, уютного постоянства, они изменчивы, текучи, драматичны. Они знают разное: и минуты взаимного упоения, контакта, гармонии, любви — и моменты разочарования, взаимных обид. Притяжение и отталкивание, верность и предательство…

Иногда художник думает, что от него отворачивается зритель, что ему изменяет успех — а это время уходит от него, улетучивается и никакими усилиями его не вернуть, не остановить.

Иногда эпоха самонадеянно считает, что свела свои счеты с художником, переиграла, подмяла, уничтожила его — а это он покинул ее подмостки, отвернулся от нее, прочертив прощальную мизансцену в той драме, которая называется просто: театр и время.

Драма отношений художника с временем стала главной темой и главной проблемой данного сборника, объединившего столь разные режиссерские имена и театральные эпохи.

{5} Вроде бы представлены все десятилетия советского театра — начиная со «сверхтеатрального времени» 1920‑х гг. и заканчивая нынешними восьмидесятыми. Но было бы напрасным трудом пытаться найти здесь историю советского режиссерского искусства, представленную сколько-нибудь системно. Более того, портреты многих из героев сборника — режиссеров, представляющих различные направления, а так же мини-эпохи в развитии отечественной сцены, — рассмотрены фрагментарно. Нет попытки воссоздать в полном объеме путь того или иного мастера — часто авторы ставят перед собой локальные задачи, сосредотачиваясь на каком-то коротком отрезке пути, вобравшем в себя узловые моменты его творчества и судьбы. Статьи сборника не воссоздают плавную и последовательную летопись советской сцены — они скорее выхватывают из нее отдельные ее этапы и имена. Но каждый из героев рассмотрен авторами с точки зрения генеральной для сборника — взаимоотношений художника и времени. Время, воздух времени, его конфликты и заблуждения, прозрения и открытия, его культурное поле — все это вырастает, в конечном счете, из совокупности статей, представляющих далекие вроде бы времена и театральные судьбы. На самом же деле в этих судьбах запечатлелись, как на срезе дерева запечатлеваются фазы солнечной активности, различные десятилетия отечественной сцены — со своими героями, драмами, своими проблемами, конфликтными полями, взлетами и падениями.

Открывает сборник статья С. Г. Сбоевой «Жанровые полюсы “синтетического театра” Александра Таирова». Два спектакля, вошедшие в историю мирового театрального искусства, трагедия «Федра» и «Жирофле-Жирофля» анализируются автором как жанрово противоположные проявления единой идейно-художественной концепции А. Я. Таирова. Спектакли эти давно уже стали легендой своего богатого на театральные события времени. Но благодаря подробнейшей и тщательной реконструкции спектаклей, предпринятой автором статьи и осуществленной им на богатейшем архивном материале, во многом впервые введенном С. Г. Сбоевой в театральный обиход, эти легенды стали менее туманными, спектакли прояснились в своих реальных и конкретных очертаниях. Но, кроме всего прочего, сверхтеатральное время 20‑х, как назвал это десятилетие советской сцены Б. В. Алперс, является героем этой статьи. Его энергия, мощь его поисков, его феноменальный взлет — все это проступает сквозь любовно и тщательно воссозданный портрет двух спектаклей.

Статья «Сергей Радлов в Молодом театре» представляет собой фрагмент развернутой монографии Д. И. Золотницкого о Радлове. Ее историческое время — 30‑е гг., пришедшие на смену счастливому взлету театральных 20‑х. Автор анализирует проблему студийности. Остроту этой проблеме придает конфликтный {6} материал 30‑х гг.: времени, как известно, выдвигавшем совсем иные модели театрального строительства, опирающиеся на идею стабилизации и канонизации театральной жизни. Время требовало стабильных театральных форм и форм организации театра. Возможно, отсюда идет ощущение внутренней драмы художника, героя статьи Золотницкого, выстраивающего свой театр по законам, идущим вразрез с ожиданиями эпохи…

Спектакли Н. П. Акимова, созданные им на сцене Нового театра (театра им. Ленсовета), «Тени» Салтыкова-Щедрина и «Дело» Сухово-Кобылина — в центре статьи М. Л. Жежеленко. Здесь рассмотрена ситуация «режиссер в чужом времени», усиленная подспудно драматичной темой «режиссер в чужом театре». 1950‑е гг. по духу своему не были временем Н. П. Акимова — известного полемиста и смутьяна театра легендарных 20‑х, как не были ему родными и подмостки Нового театра, куда он был, словно в ссылку, отправлен в наказание за эстетическое инакомыслие. Но и там — в чужом времени, в чужом пространстве — он продолжал упрямо создавать свой театр, творить свой мир, резко отличный от тех канонов бесконфликтности, которые диктовало время. Сильнейшие трения с временем, хождение по его острию такой незаурядной и внутренне независимой режиссерской личности, какой был Н. П. Акимов, — вот подспудный сюжет статьи, тайная ее фабула…

С. К. Бушуева обращается к одному из драматичных периодов творчества своего героя — А. В. Эфроса, к его спектаклям на Малой Бронной. Ее статья — рассказ о художнике, которого в начале жизни время выбрало в свои любимцы и одарило всем: талантом, даром современного понимания и выражения тончайших вибраций человеческой души, актерами, способными дать этим вибрациям, невидимым и тайным, сценическое воплощение, поколением, внутри которого от чувствовал себя защищенным любовью и поклонением от всех житейских бурь. А затем, как писал поэт, «все было дано — а судьбы не хватило». И даже, может быть, не судьбы, а достойного финала этой судьбы, когда режиссер надорвался и дал наступившим злым временам, как замечает С. Бушуева, «сузить себя», позволил очертить себе круг, дал себя убедить, что этот маленький круг и есть последнее прибежище его судьбы — судьбы бывшего театрального возмутителя спокойствия, как никто в 1960‑е сумевшего выразить на сцене трагизм жизни и прелесть ее, отчаяние пополам с надеждой, веру — с усталостью — в их вечном противоборстве и мужественном противостоянии.

Герой нового театрального времени, времени рок-опер и открытых публицистических драм — главный режиссер Московского театра им. Ленинского комсомола Марк Захаров представлен в статье О. Е. Скорочкиной в сложных и противоречивых отношениях со временем и собственным поколением. Путь художника показан как путь «горячего сердца» к «доходному {7} месту» — путь режиссера-шестидесятника, оставившего в художественной копилке тех лет один из лучших спектаклей («Доходное место») и пришедшего в восьмидесятые годы к славе, громкому и массовому признанию поставщика рок-шлягеров на театральном рынке. Но путь этот прочерчен в статье не «ровно и прямо», режиссер, словно рыцарь на развилке двух дорог, постоянно пребывает в неустойчивой и зыбкой ситуации (при всей внешней стабильности его существования). Это ситуация постоянного, и по-видимому, драматического для него распутья, выбора: между масс-культурой, искушающей его массовым успехом театра в наступающих условиях «новой эры» театрального хозрасчета, и «ездой в незнаемое», поиском нехоженных троп, по которым еще не ступали его прославленные актеры.

Всего лишь одним спектаклем представлено в сборнике творчество ярчайшего режиссера советского театра последнего двадцатилетия — Юрия Любимова. Впрочем, подробная реконструкция и анализ «Бориса Годунова» — последней премьеры театра на Таганке, проведенные О. Н. Мальцевой, объясняет и оправдывает подобный выбор. Это — не преднамеренное сужение ракурса, но — своеобразный «крупный план». Автор статьи убедительно доказывает, что все у этого режиссера в постановке пушкинской драмы сошлось: становится понятно, что весь его прежний путь, все напряжения и усилия этого пути, поиски в области поэтического театра, способного говорить с соотечественниками о вещах самых трагических, переходя «от разговора размеренного и благопристойного к грубой откровенности народных страстей, к вольности суждений площади», — все это воплотилось в «Борисе Годунове» с художественной мощью, достойной большого художника.

Статьи этого сборника, перелистывающие — и во многом «перечитывающие заново» — страницы истории отечественного театра, не несут печати какого-то единого исследовательского метода и стилистического единства. Исследовательский инструментарий, манера изложения, жанр статей не просто разнообразий — они резко отличны друг от друга. Но внутреннее единство и цельность этого совместного труда существуют. Они определяются главной темой сборника, которая заявлена в его названии.

Режиссер, как любой другой художник, выясняет состояние мира и человека в нем. Следы его искусства — нематериальны. Разумеется, остаются фотографии, подробные экспликации, макеты спектаклей. Но одна из самых неуловимых, не поддающихся исторической и искусствоведческой дешифровке загадок театра — это невидимые токи времени, пронизывающие, словно электричество, жизнь спектакля. Поиски утраченного времени, проникновение в тайну взаимоотношений театра со временем, всегда подвижных, изменчивых, обновляющихся, — стали главной задачей авторов этого сборника.

# **{8}** С. Г. Сбоева Жанровые полюсы «синтетического театра» Александра Таирова

## I Трагедия «Федра»

А. Я. Таиров вызвался очистить сцену Московского Камерного театра от всего того, что заслоняет природные признаки сценического искусства, вознамерился изменить роль литературы, музыки, живописи и пластики в спектакле. При этом он не стремился сделать свой театр музыкальным в традиционном его понимании, не пытался изгнать с подмостков литературную драму или изобразительное искусство. Режиссер принимал к постановке образцы мировой драматургии, с ним сотрудничали первоклассные художники и талантливые композиторы. Но их ритмы, мелодии, краски в Камерном театре по особому увязывались с творчеством актера — «полновластного носителя театрального искусства» (определение Таирова). Вернуть театр театру, выявить собственно театральное из комплекса искусств, вынесенных на сцену в отдельных разновидностях зрелища, чтобы затем воссоединить исконно театральные элементы в новом виде сценического представления, которое режиссер назвал «синтетическим спектаклем», столь же самоценном, как драматический спектакль, опера, балет или пантомима, — такова была цель Таирова.

Руководитель МКТ не отъединял литературную драму от музыкального и пластического искусств — соучастников сценического синтеза в эпоху режиссерского театра. Добиться равновесия трех начал (литературы — музыки — пластики) в спектакле значило для него выйти за пределы каждого из них: посмотреть на драматический театр с точки зрения музыки и пластики, на музыкальный — с точки зрения литературной драматургии и пластической композиции, на пластическое искусство сцены — с точки зрения драмы и музыки. Опыт прежних лет (в первую очередь, «Принцессы Брамбиллы» и «Ромео и Джульетты») показал: по отношению к структуре «синтетического спектакля» {9} драматургия пьесы, сценария или либретто — с одной стороны, музыки — с другой, пластики — с третьей играют роль «групп давления». Каждая, так или иначе меняясь при соприкосновении с соседствующей, обладает большей или меньшей самостоятельностью и изначально пытается сдвинуть линию равнодействующей в свою сторону. В «синтетическом спектакле» привилегии какого бы то ни было родового начала нельзя допустить.

Показательно, что именно в то время, когда пришло знание: музыка и пластика принимают на себя часть драматических функций и освобождают литературный текст от обязанности быть законченной драмой, — еще не имея в своем репертуаре спектакля, осуществляющего равновесие родовых начал, вступая в решающий период поисков по-новому понятого сценического синтетизма, Таиров принял к постановке совершенную, классическую «Федру» Ж. Расина. Для создания высокохудожественного «синтетического спектакля» режиссеру потребовалась полноценная литературная основа.

При этом руководитель Камерного театра не изменил своему убеждению в том, что для его коллектива пьесы в готовом виде не существует, даже в случае с канонизированной формой классицистской трагедии, казалось бы, не поддающейся изменениям. Он вовлек текст французского драматурга в общий процесс организации собственного целого. Заказал В. Я. Брюсову свободный перевод произведения Расина и работал над ним вместе с поэтом. По словам историографа Камерного театра И. М. Клейнера, во время репетиций Брюсов переделывал свой перевод «в соответствии с условиями движения отдельных частей спектакля». По предложению режиссера было введено и «новое действующее лицо (Вестник), необходимость которого была обнаружена в процессе развития игры»[[1]](#endnote-2). Игры актеров.

В «Федре» актер стал «хозяином сцены» (термин Таирова). Таиров осуществил родовой синтез — непременный для рождения режиссерского целого, — не сопоставляя самостоятельные и самоценные компоненты спектакля, но сращивая их, один наделяя свойствами другого. Главным, программным достижением режиссера стало то, что в спектаклях 1922 г. этот родовой синтез получил дальнейшее развитие в творчестве актера, который внутри, в самой глубине его воссоединил равные в правах виды сценического искусства. Поле приложения синтетизма, таким образом, конкретизировалось в творчестве актера. По словам А. М. Эфроса, «здесь кристаллизовалось то, чему обучал Таиров уже немало лет свою труппу»[[2]](#endnote-3).

По ходу репетиций музыка как таковая — обязательная составляющая прежних таировских постановок — исключалась из спектакля. Зато в голосоведении актеров максимально выявилась музыка брюсовского текста, усиленная, усложненная в пластике объемов и плоскостей сценографических форм, в цветовой {10} и световой партитурах, в гримах, позах, жестах, движениях актеров.

Композиция «Федры» в Камерном театре основывалась на поэтическом ритме, организовывалась по законам музыки и претворялась в выверенной и строгой пластике голосов и мизансцен. Все три начала использовались, воссоединялись в актерском, только на сцене в присутствии зрителей творимом искусстве, и ни одно не доминировало. «Новые формы театральности были развернуты в полную силу. Но они были даны в равновесии и чистоте»[[3]](#endnote-4). Таиров выстроил партитуру «синтетического спектакля» на взаимодействии статики и динамики пластических форм, встречных движений и стремительных переходов; красноречии чистых голосов и цветов; игре полотен парусника, мечей, плаща Федры… Партитуру, каждый такт которой оказался оправданным, ибо был верно понят и полноценно воплощен актером, непосредственно связан с действием.

Смысловой ряд спектакля, чрезвычайно обобщенный Таировым, брал верх над сюжетом Расина. Первоначально трагизм открывался в зримом ритме сценографической пластики. Театр расширял территорию действия до необъятного пространства Земли. Мир раньше людей, образ бытия прежде отдельных лиц должен был увидеть зритель — логика трагедии требовала примата всеобщего и объективного. Затем на сцену вступали актеры. Их героям предстояло существовать как бы в формах вымерших цивилизаций, среди обломков архитектурных сооружений — это имело решающее значение.

«Цилиндр на правом краю интерпретировал классическую колонну. Композиция объемов в левой части давала схему античной архаики»[[4]](#endnote-5). «Они контрастно и конфликтно друг другу противостояли»[[5]](#endnote-6). И в то же время производили впечатление «огромных глыб для очень современных морских построек», давали сцене «гигантские пропорции»[[6]](#endnote-7). Сценографическая формула трагедии была заявлена в столкновении нескольких цивилизаций: архаической, варварской (хаос) — классической, совершенной (гармония) — сегодняшней, представленной пока лишь материалом для строительства «баснословного архитектурного произведения»[[7]](#endnote-8) (хаос, способный преобразоваться в гармонию). Статика, метрическая соразмерность композиции создавали впечатление мощи, грандиозности. Фрагменты — каменные глыбы, помогая выявить «объем и вес первичных чувств»[[8]](#endnote-9), оставались равнодушными к человеческим страстям. Но связи между признаками различных цивилизаций были настолько значимыми, что рождался новый смысл. Благодаря заложенному художником ощущению конфликтности, незаконченности, длительности в монументальной пластике таилась неустойчивость, намечалось начало перемен. Угроза нависала над человеком, прижимала его к земле. Было ясно: возможности личности не безграничны, но перемены может внести только человек. Отсюда {11} раннее предчувствие бурной жизни героев и тяжкого конца.

«Философом архитектоники» назвал А. М. Эфрос автора сценографической установки «Федры» А. А. Веснина. Его пластическая метафора открывалась зрителю постепенно, требовала активного сотворчества. Образ не поддавался умозрительной, прямолинейной расшифровке, заключал в себе живое, неослабевавшее эмоциональное напряжение. Зрителей спектакля не покидала тревога. Это чувство разрасталось «в результате, во-первых, динамики цветовых переходов (от черного, коричневого к светлому — справа налево, а сверху вниз — от напряженности цвета к его разряженности), во-вторых, — резких, сильных контрастов ярко освещенных белых плоскостей и неосвещенных темных плоскостей (черных, желтых, голубых), в третьих — сдвигов и отклонений от вертикали (ни одной “чистой” вертикали во всей декорации!) всех элементов композиции; наконец, в результате качающегося пластического ритма площадок — разновысотных, стекавших навстречу друг другу, наклоненных в разные стороны»[[9]](#endnote-10).

Таирову и Веснину удалось завоевать воздух сценической коробки. Сквозь щели между ниспадавшими двумя потоками, громоздившимися на просцениуме ломаными площадками, тяжелыми цилиндрами и пирамидами в пространство трагедии врывался неостановимый «ветер» преобразований. Он надувал яркие, менявшие очертания и цвет паруса. Статика монумента обретала свободу движения. Конфликт, заложенный в метрической композиции застывших объемов, получал развитие в ритме, двигался во времени, сближая начало жизни человечества и современность. Было сформировано полное глубокого драматизма силовое поле спектакля, не безразличное внутреннему миру действующих лиц.

Рецензентам и исследователям «Федры» на сцене Камерного театра виделась накренившаяся палуба корабля, терпящего бедствие. Или островок земли, уцелевший на краю пропасти, над которым уже «нависает камень, готовый упасть — камень судьбы»[[10]](#endnote-11). А шире — зафиксированное состояние мира в переходный, критический момент, когда равновесие утеряно, традиции пошатнулись, одна эпоха должна сменить другую; грядущее не ясно, не оформлено и потому страшно, не исключена катастрофа.

Установка Веснина, сама по себе на редкость выразительная, вступала в активные отношения с актерами и именно в этом взаимодействии раскрывала свои возможности. Работа зодчего обладала самостоятельной пластической интонацией; ее формы и ритм во многом предопределяли уровень режиссерского обобщения и внерасиновский, собственно театральный смысл спектакля. Сценографическая действенность призвана была выражать объективные процессы истории и помогать организации эмоционального поля всеобщего конфликта. Этому способствовал {12} наклон планшета. «Я вижу актера так, как никогда прежде: он немного надо мной, на то он и герой трагедии, но он гораздо ближе ко мне, словно вынесен в зал, и потому я всего его ощущаю беспрерывно», — делился своими впечатлениями Е. А. Зноско-Боровский. И завершал свою мысль определением роли костюмов, сконструированных таким образом, что каждого из актеров «как-то непосредственно ощущаешь в этом пространстве, ни один не теряется в нем, не расплывается»[[11]](#endnote-12).

Обязательным требованием, предъявленным Таировым Веснину, была передача «того крена, в котором пребывают все герои трагедии на протяжении всего развития действия, того сдвига, который происходит в их жизни»[[12]](#endnote-13). Состояние крена, сдвига, в актерской пластике и речи, решенное на смене борющихся ударений и пауз, противоположно направленных, встречных движений, стало определяющим для Федры А. Г. Коонен, связало героиню с другими действующими лицами. Авторы спектакля видели свою задачу в том, чтобы, располагая несколькими укрупненными фигурами, при минимальном числе массовых сцен, на непрерывном движении немногих персонажей, выразить понятие «человечество». Веснин создал концентрированный образ трагедии как модели неделимого целого: мира Земли — истории Человечества — жизни Человека. Действенность была найдена в соотношениях динамики и статики больших (сценографических) и малых (актерских) пластических форм.

«Красивы ли декорации?» — спрашивал Жан Кокто, видевший «Федру» на заграничных гастролях МКТ 1923 года. И отвечал: «Что в этом за дело! Они хороши потому, что служат. Они имеют красоту машины, и это современно и стоит в прямом противоречии с ложными модернизаторами, мастерящими для чего-то машины, которые не могут работать»[[13]](#endnote-14). Художник выполнил требование режиссера «синтетического спектакля»: установка служила актеру, была для него «той гибкой и подвижной клавиатурой, при помощи которой он мог […] с наибольшей полнотой выявить свою творческую волю»[[14]](#endnote-15).

«Взойдем на эту превосходную яхту, идущую на всех парусах, — приглашал Кокто. — Вы увидите на ней актеров, которые ходят на котурнах с благородством моряков, шагающих по палубе. […] Сверху, снизу, бросая перед собою тени, деформированные колоннами, похожими на трубы парохода, входят и выходят *говорящие танцоры, мимы с сильными голосами*, мистические греки, пышные и страшные. К чему я стану говорить здесь о школе, об авангарде! Такое зрелое произведение нельзя судить с этих точек зрения; волна эмоций смывает все подобное. *Об этом спектакле нужно говорить, как об одном блоке*» (выделено мной. — *С. С*.)[[15]](#endnote-16).

Емко, в нескольких фразах Кокто, по сути дела, задавал уровень осмысления таировской постановки, акцентировал ее особенности. Разговор о школе Камерного театра, о соответствии поискам {13} новейших направлений в искусстве, по его мнению, не просто отходил на второй план, но не требовался вовсе. «Федра» несла в себе эти факторы как данность, без них она не могла состояться. Ее творческую новизну нужно было искать в уникальной для своего времени целостности: нерасторжимом единстве разных театральных начал, в движении образа спектакля.

Была реализована устремленность Таирова к универсальности театрального решения трагедии. В «Федре» многочисленные русские и зарубежные критики видели «возврат к примитиву мифотворчества», благодаря которому возникает образ варварской Эллады, «связанный крепкими историческими нитями с Востоком»[[16]](#endnote-17), или «возврат к обрядовому характеру представления», «возвышенному ритуалу»[[17]](#endnote-18), языческому и христианскому. Это был спектакль, где каким-то парадоксальным образом русская сценическая традиция учитывала «величавость китайского театра»[[18]](#endnote-19) и сочеталась со схемой трагедии страстей, «восходящих в своей основе к античной формуле трех актеров, двигающих тему»[[19]](#endnote-20), где советским актерам, «чтобы так играть, нужна совершенно исключительная японская власть над телом и совершенно исключительная его покорность»[[20]](#endnote-21).

В попытках разных рецензентов определить природу обобщений Таирова представления об архаическом времени неразрывно связаны с выразительными средствами театрализованных ритуалов и новейшего искусства театра. Это принципиально. Автор «Федры» 1922 года созидал художественную модель мира. В нее входило творчество мира древнего, в котором он обнаруживал корни современного искусства. Таиров «не давал повода зрителю выйти за пределы эстетической реальности и театральности»[[21]](#endnote-22), строил собственное, творческой волей к жизни вызванное, театральное бытие. А. Я. Левинсон видел специфику «Федры» в том, что «эгинетический шлем Ипполита с конскою гривою, его поножи и наручники, как и венец Федры, как “арматура” лиц с накладными частями, обращены в средства пластической выразительности, в атрибуты театральности»[[22]](#endnote-23). То же можно было бы сказать и о переводе В. Я. Брюсова, об актерском исполнении в целом — обо всем, что составляло художественный строй этой постановки.

Эллинизм Таирова был помечен чертами своего времени так же, как эллинизм Расина — чертами своего. По свидетельству А. М. Эфроса, «несколько основных примет эллинской одежды были переданы пластикой новых форм: шлем, поножи, плащ, щит, копье, меч, туника, женский убор. Они были сведены к двум-трем плоскостям, объемам, изгибам, расцветкам. И когда в лилово-сине-голубом свете на своих котурнах, двигаясь с великолепной уверенностью по наклонным ступеням и площадкам, пошли друг к другу, в широком ритме жестов и движений и в мелодике размеренной речи, одинокие фигуры трагедии, ведомые сурово-скорбной Федрой — Коонен, — школьный Расин зажил обновленной жизнью»[[23]](#endnote-24).

{14} В Москве 1922 г. Расин обрел новую жизнь. Но Расин не «школьный», его не трудно было проиллюстрировать, а подлинный трагик. Прав был Э. А. Старк, настаивая: «Если бы кто-нибудь сказал: “как они совершенно постигли дух Расина!” — этим был бы нанесен смертельный удар по Камерному театру». На вопрос: «в чем же в таком случае значение и интерес постановки “Федры”?» — Старк, отдавая должное масштабу мышления Таирова и Веснина и, в особенности, мастерству актеров, отвечал: «Самое важное в “Федре”, что ею несомненно намечается какой-то путь к созданию в русском театре подлинно трагического стиля в новой окраске, новом колорите, стиля свободного от посторонних влияний, вполне самобытного и потому драгоценного»[[24]](#endnote-25).

Таировское произведение вбирало в себя многовековой опыт мирового Театра Трагедии и лежало у истоков рождения этого жанра веком XX. Знаменательной особенностью «Федры» было то, что она воплощала не успевшую сложиться и оформиться эмоционально выраженную идею. Необыкновенной мощи сгусток пафоса, вскрывавший взаимосвязь времен, поколений, отдельных людей в естественно-историческом развитии, отливался на сцене Камерного театра в совершенную художественную форму. Обобщения Таиров строил на сопоставлении таких понятий, как «хаос» — «гармония» — «материал» для будущего строительства, осуществление которого тогда стояло под вопросом; Запад — Восток; «катастрофа» — новое «равновесие»; «человек» — «мир»; «падение» — «взлет». Если согласиться, как предлагает Г. Д. Гачев[[25]](#endnote-26), со всеобщностью закона: «форма есть отвердение и закрепление содержания», то форма таировской трагедии была «живым истечением» театрально-художественного содержания, которое возникло как непосредственный отклик искусства театра на революционную необузданность жизни.

Наиболее полное, для многих неожиданное воплощение трагедия на сцене «синтетического театра» получила в игре А. Г. Коонен — Федры. Великая трагическая актриса современности впервые заявила о себе в полный голос. Вступая в напряженное пространство Веснина, взаимодействуя с воодушевленными решительностью Таирова партнерами, она держала в памяти фигуры Саломеи и Адриенны Лекуврер и раскрывала образ Федры, достигая небывалого ранее уровня обобщений. Коонен повиновалась воле режиссера: вбирала в себя человека «в первичном и конечном итоге», передавала «стремления его души оторваться от земли и невозможность этого отрыва благодаря человеческой плоти»[[26]](#endnote-27). Она поднималась до высот образа вечной протагонистки бессмертного жанра, проникала в его сердцевину, несла его мощь и протест. Воспринималась ожившим мифологическим символом величавой и строгой Трагедии. У Федры Коонен «сквозь русскую речь звучит аттическая медь», — {15} писал Левинсон. А в качестве примера наиболее выразительного и смыслово значимого пластического обобщения приводил незабываемое лицо актрисы, запечатлевшее маску трагедии: «странно: очертания ее рта естественно и разительно похожи на устье трагической маски»[[27]](#endnote-28).

Первое появление Федры — Коонен строилось подобно увертюре: задача сцены заключалась в том, чтобы предупредить зрителя о масштабе событий, которым предстоит разыграться, кратко изложить сюжет. Исполненная без оркестра, обращенная не к слуху, а к зрению, и тем не менее звучащая, полноценная увертюра, где партия сценографической установки усиливала тему героини, сгущала драматическую напряженность, запомнилась Габриелю Буасси как баснословное, «священное и вместе с тем варварское явление!»[[28]](#endnote-29). В первой же сцене-пантомиме Коонен обнаруживала конфликт таировской версии мифа. Это была «внучка солнца, дочь царя Миноса, справедливейшего из людей, посаженного судить мертвых в Аиде. Она полна неизреченного внутреннего благородства, но она и дочь многогрешной Пасифаи, жертва Афродиты, в ее крови неудержимый огонь страсти и от столкновения между этой жуткой, всепоглощающей страстью и огромным благородством мечутся молниеподобные искры»[[29]](#endnote-30).

Откуда-то из правой кулисы по ломаной диагонали очень медленно шла Федра Коонен. Квинтэссенция страдания, вызов судьбе, борьба разнонаправленных сил выражались уже в пластическом рисунке и цветовой разработке образа.

«Человеческое тело, наполненное трагическими переживаниями, как бы чувствует на себе всю тяжесть мира, все притяжение земли»[[30]](#endnote-31), — считал Таиров. Эту силу-угрозу, вне человека стоящую, историческую, мировую, разросшуюся в сценографическом образе — необычном оркестре — до колоссальных размеров, фиксировала пластика актрисы. «Грубо изваянный, камню подобный шлем пригнетал голову»[[31]](#endnote-32), давил, прижимал к земле. Рождалось первое движение Федры — сверху вниз, на сгиб.

Но героине подлинной трагедии чуждо смирение, противостояние — суть протагониста, и Федра продолжала свой путь вперед, на зрителя. Невысокие золотые котурны помогали оформить вторую линию пластики: превращали походку женщины в поступь воительницы. Археологическая деталь, по мнению Левинсона, в данном случае приобретала значение трагического приема. Федра приподнималась над землей, готовая преодолеть земное тяготение. Она наступала, казалось, способна была изменить существующее положение вещей и обрести свободу. Природная одержимость и величайшее благородство воплощались в противоположно направленном первому — движении снизу вверх, на выпрямление.

Борьбу сил, вызвавших эти движения, вмещало в себя стройное, обвитое тяжелым пурпурным плащом женское тело — тело, {16} объятое пламенем, раненое. Плащ играл роль вестника неизбежного и страшного конца; силы, которые несла в себе Федра, были равновелики, ни одна не могла победить другую. И потому «ее удел не небо и не земля, но […] котурны на земле»[[32]](#endnote-33).

«Скрестив руки около шеи, как бы стремясь удержать стоны, рвущиеся из груди», смятенная и все же устремленная вперед, Федра неожиданно и мгновенно сламывалась, «встречая первый луч солнца»[[33]](#endnote-34), и бессильно падала на руки Эноны. Луч солнца не мог поддержать ее. Напротив, он был доказательством вины, пронзал тело подобно мечу, сжигал, как огонь, — колени подкашивались, плащ, кровавым следом распростертый по земле, говорил о ее судьбе. Тема спектакля заявлялась в первой пантомиме Коонен с такой ясностью и силой, что зрителям словно представала вся трагедия. Каждое движение актрисы выглядело поступком, каждая пластическая фраза вырастала в событие. «Это появление стоит целого спектакля»[[34]](#endnote-35), — утверждал С. А. Марголин.

В дальнейшем монументальная статика спектакля все сильнее «раскачивалась», «расшатывалась» при сменах ритма и разбивалась динамическими взрывами. П. А. Марков свидетельствовал: «Само пластическое решение образов и мизансцен как бы не допускало никаких пустых мест; каждое движение встречало ответное. Спектакль велся то нарастая, то падая, но нигде не прерывал своего жесткого течения»[[35]](#endnote-36). Борьба встречных движений, организующая пластику Федры Коонен, выдерживалась в выходах и уходах, в перемещениях по сцене других действующих лиц: герои вступали на разновысотную площадку сверху и снизу, шли навстречу друг другу, расходились в противоположные стороны. «Отсюда *прямые линии*, если это диалог, и *треугольник*, если столкновение»[[36]](#endnote-37). Отсюда и предельная, математическая точность мизансценического рисунка, рельефного и четкого, свойственного не драматическому, а балетному театру.

Действенность сочетаний динамики и статики была стержнем большинства актерских работ: «каждый вестник, герольд или страж в своих устремленных к бегу, но застывших позах»[[37]](#endnote-38), в медленных ритмах строгих, изящных и вдруг резко, некрасиво обрывавшихся движений способствовал разрастанию конфликта, его развитию во времени.

В знаменитой сцене-рассказе Терамена о гибели Ипполита трагедийной высоты достигал И. И. Аркадии. «Мудрый наставник Ипполита с внешностью не то силена, не то античного философа […] он потрясал величавым пафосом и глубокой человечностью своей скорби»[[38]](#endnote-39). Аркадии строил огромный монолог на контрасте: рассказ о несущихся конях и полная неподвижность фигуры актера. «Он стоял неподвижно, опираясь на посох, словно вросший в землю от ужаса, — вспоминала Коонен, — мысленно видя перед собою страшную картину: истерзанное тело Ипполита, привязанного к бешено мчащейся колеснице»[[39]](#endnote-40). Эта картина {17} не материализовалась на сцене. Но благодаря умению Аркадина средствами голоса передавать сложные ощущения и сильные чувства зритель видел то, о чем рассказывал Терамен.

Изнуряющая, яростная внутренняя борьба Федры сталкивалась с душевным равновесием Ипполита. Это активизировало связи между главными героями, рождало самые сильные сцены спектакля. Именно в «Федре» Таирову удалось разгадать и в полной мере учесть своеобразие партнерства ведущих актеров труппы тех лет: А. Г. Коонен — Н. М. Церетелли — К. В. Эггерта. Здесь и драматизм творческих отношений солистов был обращен в действенную величину.

Н. М. Церетелли «отлично чувствовал себя в высокой трагедии»[[40]](#endnote-41), — справедливо отмечал Марков. Но трагическим актером он все-таки не стал. Природа актерских дарований Коонен и Церетелли была разная. Луч солнца — последняя нота сценической увертюры, исполненной Коонен, — предвещал появление Ипполита, концентрировал в себе этот образ. В суровой и тяжкой трагедии прекрасная вариация Церетелли воспринималась Марковым именно так: «каким-то сверкающим лучом». Ровный внутренний свет исходил от героя, пребывавшего в согласии с собой и окружающим миром. Гармония, выражавшаяся в стройной фигуре, в юношеской грации летящих, устремленных ввысь движений, в нежном и строгом овале лица, не могла не манить Федру как самое желанное и, она изначально знала, невозможное для нее.

Дуэты Федры и Ипполита строились на движении самостоятельных, параллельно развивавшихся лейтмотивов, не имевших точек соприкосновения тем — по композиционным законам больших музыкальных форм. Контрастность заявляла о себе постоянно, подчеркивалась всеми доступными театру средствами, ощущалась уже в костюмах. «Бюст, утонувший, уничтоженный золотой чешуей, которая наполовину скрывает длинную юбку с черными и белыми полосами, и в особенности этот символ восточных идолов — красная мантия, фантастическая мантия с огненными складками, которые то взволнованно развеваются, то спокойно влачатся. Вот Федра по Таирову»[[41]](#endnote-42), какой ее увидел Габриель Буасси. «Легкий, короткий плащ, короткая туника, ножны, блестящий щит, острое копье дополняли образ Ипполита»[[42]](#endnote-43), по свидетельству Маркова. Некоторые части тела Федры скрывались, фигура утяжелялась, в одежде были использованы локальные цвета и обнаружены встречные движения. Весь в целом костюм выступал препятствием, рассчитывался на преодоление героиней, его носящей. Платье Ипполита подтверждало стройность тела, акцентировало грацию шага, не стесняло естественной пластики движений.

Контрастно по отношению к Федре строилась пластика Ипполита. Откровенно, бесстрашно выражала Коонен эмоциональную жизнь своей героини. Решительность Федры была запечатлена {18} в «резком, мучительно сосредоточенном, с горькими губами, почти мужском профиле»[[43]](#endnote-44), запоминались ее «не смиряющиеся глаза»[[44]](#endnote-45). Открытием в области актерских движений назвал Буасси то место в четвертом акте, «где Федра падает на землю на краю пропасти, ощущение которой передает покатость площадки, и оттуда говорит с Миносом»[[45]](#endnote-46). «Она видит Миноса, судящего мертвых, — продолжал описание сцены Левинсон, — руки ее переплеснули через острую грань площадки; и под невысокой ступенькой подлинно открывается бездна, шевелится древний хаос!»[[46]](#endnote-47) Но Федра уже была готова к смерти — она (по определению Левинсона) жаждала «принять искупительную муку», «несла крест». Совершался ритуал исповеди. Пластика Коонен вбирала христианскую символику: сцену оправдания Ипполита ее героиня вела коленопреклоненная. «Плащ, открывая обнаженное плечо, тянулся за ней длинным кровавым следом». В последней сцене, — вспоминала Коонен, — ее Федра «вдруг легким движением выпрямлялась во весь рост, охваченная надвигающимися видениями, и внезапно падала как срезанный стебель»[[47]](#endnote-48). Перед смертью протагонистка обретала свободу, широту и плавность движений, в последний миг выпрямлялась, вновь устремленная ввысь, к небу.

Разорванные, смелые движения; резкие перемены поз, мгновенно убеждающих, как будто единственно возможных и окончательных; жесты, производящие впечатление неожиданных открытий; множество ракурсов, беспрестанно меняющих выражение одной и той же «эмоциональной маски» — все это говорило о сложной внутренней жизни Федры, о борении противоречивых, глубоких и мощных чувств, о максимальном эмоциональном напряжении актрисы.

Пластическому рисунку образа Ипполита была присуща простота. Церетелли лишал своего героя «какого-либо жеманства, свойственного обычному представлению об Ипполите как о некоем своеобразном Иосифе Прекрасном»[[48]](#endnote-49). Но его Ипполит не был и скифом, варваром. О том, что он — сын амазонки, говорила лишь каска из кубических плоскостей и золотого диска, напоминавшая лошадиную гриву. «Всю роль пронизали внутреннее благородство и отвращение ко лжи», Ипполиту была свойственна «строгая застенчивость», он нес в себе «поэтическую влюбленность»[[49]](#endnote-50) в Арикию спокойно, без усилий. И как не могло смутить Фамиру-кифарэда поражение в поединке с музами, так не разрушали душевной гармонии Ипполита страшные обвинения Федры.

Игра с предметом (меч и копье) еще более растягивала широкие, словно перетекающие из одного в другой жесты. Движения Ипполита — плавные, лаконичные и всегда завершенные — лились как единая красивая мелодия, в которой неожиданная нота или новая тема оказались бы фальшью. По мнению Маркова, «дуэты Федры и Ипполита звучали музыкально и по существу, и по форме»[[50]](#endnote-51).

{19} Пластическую линию этих дуэтов укрепляло и усиливало голосоведение, как считал С. С. Мокульский, не имевшее «ничего общего с традиционными приемами театральной декламации»[[51]](#endnote-52).

Рецензенты 1920‑х гг. не обнаруживали в Камерном театре единства речевой манеры. Но наиболее последовательные из них аргументированно, на примерах показав, что таировские актеры говорят стилистически по-разному, приходили к одному и тому же выводу: это не мешало, а помогало цельности впечатления от спектакля.

«Если взять “Федру” и сравнить речь Коонен и Церетелли, то получится странная картина, — недоумевал критик. — Коонен выговаривает все “о” как “а”, Церетелли же скорее все “а” как “о”. Коонен отбрасывает концы слов прочь от себя, а Церетелли их часто проглатывает. Исходя изо рта Коонен, все гласные круглятся, а исходя изо рта Церетелли, произносящего их со всосанными щеками, как-то перетягиваются в талии. Но все же эти различия отнюдь не мешают созвучности декламационных приемов Коонен и Церетелли»[[52]](#endnote-53). Полновесные, возникшие на выдохе и посланные во вне «а» Федры — Коонен противостояли полым, рожденным вдохом и оставленным при себе «о» Ипполита — Церетелли. То, что в драматическом театре составляло характеристику языка персонажей, у Таирова оказывалось действенной величиной спектакля: акцентированная открытость Федры внешнему миру и сосредоточенность Ипполита на собственном «я» множили и углубляли такие философские сопоставления, как «человек» — «мир», «хаос» — «гармония»… Строй речи актеров сообщал зрителю о чувствах героев не меньше, чем сюжет тех слов и фраз, которыми они обменивались. Гласные боролись, выстраивались в своеобразные вокальные партии, и это роднило «Федру» Камерного театра с оперным представлением. Синтез разновидностей сценического искусства, творимый новым актером и проявлявшийся в действенной взаимосвязи разнообразных способов человеческого самовыражения на сцене, выступал главной силой, созидал драматургию «синтетического спектакля».

Ведущая актриса Камерного театра обладала уникальными голосовыми данными. Преодолев лирическую струю своего дарования, ощутив трагическую вину героини, Коонен, по словам Маркова, «забыла напевность речи; не песней льется она — звучит криком и болью»[[53]](#endnote-54). Для Коонен «рифмованный попарно шестистопный ямб, искусственный размер, холодный, как ампирная колоннада, которым Брюсов в местах наивысшего напряжения заменяет традиционный русский трагический метр: ямб пятистопный»[[54]](#endnote-55), являлся необходимым «регулятором» (термин Таирова). Он организовал наиболее глубокие чувства — первозданные и стихийные. Коонен оживляла поэтический метр и ритм, преобразуя в ритм сценический. «Актриса разбивает этот стих, {20} расплавливает его; ритмическими толчками исторгается он из ее груди, нисходит ступенями, потому что речь ее вещает о невероятной муке, исповедуется в несказанном грехе. Перебои и интервалы сказа не менее разительны, чем вопли»[[55]](#endnote-56). При сравнении характеристики голоса, данной Левинсоном, с описанием поз и жестов актрисы нельзя не заметить сходства между пластической и звуковой композициями.

Той же особенностью отличалось голосоведение Церетелли: его можно назвать вокальной партией, как пластику — хореографической вариацией. «Дивный голос распоряжался музыкальными нюансами чудесно, словно актер говорит по нотам: правда, то не речь, а мелопея»[[56]](#endnote-57), — писал о голосовых данных Церетелли Левинсон.

Большое значение в спектакле имела трактовка третьей ведущей роли — Тезея. Дуэт Федры и Ипполита не был бы столь органичным и действенным, если бы Тезея играл не К. В. Эггерт. Отличительными чертами этого актера были четкость сценического рисунка и прекрасный голос. Он «подавал мысль своих ролей с такой непреодолимой логикой, что его понять можно было так просто и легко, как никого до него в Камерном театре»[[57]](#endnote-58), — считал Марголин. «Эггерт был актером кованой формы — во многом рациональный, лишенный яростного темперамента, он лепил образы скульптурно, четко, ясно, умея закончить движение необходимой завершающей точкой»[[58]](#endnote-59), — подтверждал Марков. В роли Тезея каждая поза Эггерта впечатляла, по словам Левинсона, как «монумент, тяжкий и прочный», в пластике преобладали окончательные позы-итоги различных эмоциональных состояний.

Тем не менее роль не текла монотонно: «Эггерт искал мести, а потом каялся, жил мощно, бурно, героем театрального действа»[[59]](#endnote-60). Основную нагрузку в данном случае нес голос актера: речевая партитура — динамичная, во многом контрастная пластическому рисунку — фиксировала сложную эмоциональную жизнь Тезея и была согласована с голосоведением Коонен. «Она очень характерно растягивает всегда клокочущие в ее речении гласные»[[60]](#endnote-61), — писал рецензент об исполнительнице Федры. О голосе Эггерта можно судить по сопоставлению Левинсона: «С тех пор, как смолк на сцене французского театра орлиный клекот братьев Муне, пререкающихся в “Эдипе” с неистовым гневом гигантов, подобный образ царственной властности и стоической силы не был еще явлен Парижу»[[61]](#endnote-62).

«Антично-французско-русским» назвали мир таировской «Федры» в Германии (гастроли 1923 г.). И после спектакля немецкие зрители, очень далекие от русской культуры, считавшие французское искусство слишком холодным, ощутили пространство этого мира в себе. По свидетельству критика Альфреда Гюнтера, дрезденцы с удивлением и радостью осознали: «Для нас пафос и величественная декламация не являются чем-то {21} чужим и далеким, они наполняют нас, потрясают, возвышают […] Колоссальной становится борьба людей с богами. С невидимыми призраками судьбы. Вину взвалил на себя человек. Но он несет свою вину и принимает свою судьбу достойно — дает ей, всей целиком, ворваться в его жизнь, позволяет себе нестись в безграничность, и кончается это только в смерти. Когда еще чужому театру удастся так очаровать нас, как Федре у русских. Неслыханное театральное событие открыло нам почти забытый мир»[[62]](#endnote-63).

Сгорающая женщина, несущая в себе «уничтожающий разрыв страсти» и «держащая себя так благородно, что в зрителях просыпается не сострадание, а удивление» (Геронский); и властный, стоически сильный царь, познавший «трагическую багряницу заблудшего» человека (Левинсон), — образы подлинной трагедии. Ее герои — люди-гиганты, внуки самих богов — Федра и Тезей постигали коллизии до основ потрясенного мира, и хотя общего положения не в состоянии были изменить, их поступки, не знающие компромисса, их ответственность и добровольная расплата за содеянное являлись важнейшими открытиями истории очеловечивания человека. Об этих столь необходимых в период революционных перемен открытиях и напоминал современникам Таиров.

Не сюжетная близость коллизий постановки к революционным событиям, происходящим в России, но тревога за человека, бунт его страстей, мощь его воли и сила благоразумия, явленные в новом соотношении, находились в центре внимания Камерного театра. Подобно другим авторам «созвучных революции» произведений здесь «искали в спектаклях духовной высоты, равной эпохе»[[63]](#endnote-64). И в отличие от многих других театров, в «Федре» эту высоту обрели.

Сама возможность и неожиданная значительность таировской «Федры» справедливо объяснялась за рубежом конкретным временем ее появления на свет именно в русской культуре. «Здесь уже нет старой русской приверженности страданиям слишком слабых; здесь в своей громаде воплощается новый героизм страдания сильных, — утверждала Рита Мартини-Ласманн, театральный обозреватель из Мюнхена. — Кто может такие чувства найти в себе? Только тот, кто их пережил. Потому после премьеры народный комиссар Луначарский мог сказать: без голода на Волге не было бы такой Федры. […] Таиров и его актеры дали нам представление о душе достигших мастерства актеров»[[64]](#endnote-65). Заново созданная Брюсовым и Таировым «Федра», по словам Альфреда Гюнтера, «проникла в кровь» современников благодаря силе выражения «читающих и творящих актеров».

В «Федре» Камерного театра жили протагонисты первых поколений человечества, наши предки, познавшие одиночество «в тот древний час, когда природа и культура едва успели отъединиться друг от друга, когда едва отесаны были камни, заложенные {22} в основу цивилизации»[[65]](#endnote-66). Но трагедия разыгрывалась актерами в 1920‑е гг. XX столетия, и способ существования творцов «синтетического спектакля» предполагал невероятное для их персонажей знание: мифологические герои прорицали будущее, догадывались о том, что произойдет с людьми и землей через много веков. Несколькими фигурами трагедии оказалось возможным воплотить понятие «человечество». Одинокие в своем и любом другом времени, герои были объединены с протагонистами различных эпох и народов. Федра и другие действовали «с потрясающим сознанием того, что сотни поколений и миллионы людей как бы незримо присутствуют при их грехах и при их искуплении»[[66]](#endnote-67), — писал А. В. Луначарский.

## II Арлекинада «Жирофле-Жирофля»

Вскоре после премьеры «Федры», показавшей, насколько велики возможности Московского Камерного театра в жанре трагедии, Таиров приступил к очередной работе над арлекинадой. «Комедийная линия театра действительно отставала, — свидетельствовал А. М. Эфрос. — Ее нужно было выровнять по “Федре” и найти ей столь же решительную и современную форму»[[67]](#endnote-68).

Идея создать «синтетический спектакль» на основе опереточного материала занимала Таирова давно. Но воплощать ее он начал, лишь убедившись, что коллектив МКТ подготовлен к осуществлению этой новой задачи: творческий метод режиссера исключал приглашения актеров-профессионалов из оперного, балетного, опереточного театра или цирка. Вместе с А. К. Метнером — заведующим музыкальной частью и А. В. Александровым — композитором, хормейстером и концертмейстером театра Таиров прослушал множество оперетт и остановился на давно забытой французской оперетте «Жирофле-Жирофля» Лекока.

Интерес Камерного театра к оперетте был закономерным: в ней роль синтеза различных форм театральности наиболее значительна. И все же не случайно в центре внимания многочисленных рецензентов «Жирофле-Жирофля» оказался вопрос о том, является ли постановка Таирова опереттой.

«Таиров разрешил, наконец, проблему оперетты на современном театре»[[68]](#endnote-69), — поздравлял с победой еженедельник «Театр». «Русские указали путь к облагораживанию оперетки с танцами»[[69]](#endnote-70), — считали берлинские критики. «Я думаю, что какие бы потом ни появлялись опереточные спектакли в форме явного, намеренного неправдоподобия, ни один из них не достиг того мастерства, как “Жирофле-Жирофля”», — много позже писал {23} Марков. По мнению исследователя, Камерный театр интересовался именно и «только логикой жанра», которую ему удалось возродить через утверждение жанровой чистоты и «насмешку над укоренившейся сценической практикой»[[70]](#endnote-71).

Таиров очищал оперетту от пагубных сценических наслоений, исказивших ее природу, — с этим соглашались все рецензенты. Однако самые внимательные из них шли дальше и задавались вопросом: возрождал ли Камерный театр истинные, забытые принципы оперетты как жанра музыкального театра или предлагал собственный, преобразующий ее структуру подход? Я. Браун настаивал: «Последняя постановка Камерного театра “Жирофле-Жирофля” — подлинный шедевр, ибо перед нами здесь не просто оперетка, но и убийственная насмешка над опереткой»[[71]](#endnote-72). По мнению Брауна, Таиров замахивался не на современную сценическую практику и не на музыкальный жанр (этого режиссеру было мало), он ставил под сомнение узаконенный вид театрального зрелища в целом и одновременно предлагал новую концепцию музыкально-драматического спектакля. Точку зрения Брауна разделяла А. Г. Коонен: «Таиров разбивал опереточные штампы по пунктам, не оставляя ни одного в неприкосновенности. Он спорил с привычным представлением о жанре»[[72]](#endnote-73).

На первый план в критических статьях выходил разговор о роли музыки в таировском произведении. Автор буклета о гастролях МКТ по СССР Пауль Стефан отмечал: актеры «все вместе прекрасным и четким движением как бы осуществляли самую музыку». Он воспринял «Жирофле-Жирофля» как воплощенное непрекращавшееся движение, в котором «прыжки мавров, акробатические трюки пиратов, глиссады, пируэты — все это строго подчинено *музыкальному* ритму»[[73]](#endnote-74), что полностью совпадает с характеристикой балетного спектакля или танцевальной картины оперетты. «Это полнейшее, совершенное превращение партитуры в сценическое движение», — соглашался берлинский театральный критик Зигфрид Якобсон. Однако вносил существенную поправку: «Здесь важна не музыка, а музыкальность»[[74]](#endnote-75). Вместе с Максом Германом — основоположником новой ветви искусствоведения — театроведения — Якобсон отстаивал самостоятельность театра, был чуток к принципиальным переменам, которые происходили в нем в начале 1920‑х гг., и потому акцентировал внимание на разнице, существующей между музыкой, написанной для сцены балетной, оперной, опереточной, эту сцену рождающей и определяющей, и музыкальностью таировского спектакля — музыкой, сценой отраженной. Немецкий рецензент не был одинок, выводы его союзников звучали еще решительнее. А. В. Бобрищев-Пушкин писал: «Музыка и пение вообще составляют к этому спектаклю лишь приятный аккомпанемент, самостоятельного значения, к счастью, не имеющий»[[75]](#endnote-76), тем самым отказывая «Жирофле» в принадлежности к музыкальному театру. Особенность таировского произведения передал и В. Г. Шершеневич, {24} назвав В. А. Соколова самым музыкальным актером спектакля, несмотря на «полное отсутствие у него голоса» певческого, вокального[[76]](#endnote-77).

Организующим началом «Жирофле-Жирофля», по мнению почти всех критиков, был ритм — регулятор эмоциональной и театральной стихии спектакля. Каждый актерский образ развивался в своем ритме, который не совпадал с ритмом французского композитора. «Идут “Сестры-близнецы” с музыкой по Лекоку, не Лекока», — подчеркивал Якобсон. И в трагедии, и в арлекинаде режиссер вместе с поэтом-переводчиком и композитором-аранжировщиком выстраивал собственный темпоритм, учитывающий тот, которым была исполнена окружающая жизнь.

В произведении Таирова музыка лишалась права быть ведущим, подчиняющим актера началом; литературная основа, напротив, по сравнению с опереточным либретто, становилась более существенной. Свою работу для Камерного театра Драматурги А. М. Арго и Н. А. Адуев сознательно назвали не либретто, а композицией текста. По заданию Таирова, считавшего «конструктивно неверным и органически нецелесообразным чередование стихотворных номеров пения с прозаическим текстом диалогов»[[77]](#endnote-78), они организовали весь материал в форме стиха. С принципами переработки будущих зрителей спектакля познакомил журнал «Зрелища»: «В основу стихотворного оформления текста положено утверждение разности принципов и методов конструирования стиха в литературе и на театре. Приемля все возможности и всю технику стиха, авторы старались перевести его в план *сценической приспособленности*, дать *maximum* выразительности актеру. Для этой цели каждому действующему определен присущий ему *лейт-ритм*, на основе которого и строится его сценический диалог. Этот лейт-ритм, однако, не остается все время строго каноничным и в тех местах, где более сильные характеры превалируют, или в сценах, ярко окрашенных определенной эмоцией (например — страх), он трансформируется»[[78]](#endnote-79).

Путем фиксации ведущих лейт-ритмов солистов и ансамблей, с помощью новой системы ритмических акцентов Камерный театр объединил певческие и разговорные сцены. Этой же задаче служил музыкально-пластический рисунок образов, в прямой зависимости от формы голосоведения (что свойственно оперетте) не находившийся, обязательный для каждого момента действия, разнообразный и драматически активный. Певческие партии не разбивали общего движения спектакля: они перестали быть вокальными номерами, рядом с драматическими эпизодами стоявшими, но эстетически с ними не связанными. Главным началом «Жирофле-Жирофля», как и «Федры», стало начало эмоциональное, упорядоченное строгим ритмом, который трансформировался не в сменах средств актерского выражения (от речи — к пению и обратно), но, однажды изменившись, преображал и речь и пение. Жеманства, любования фразой, до сих пор не {25} изжитых в оперетте, не было и в помине. Язык композиции Арго и Адуева изобиловал современными словечками и намеками, был близок к разговорной речи и вместе с тем не лишен изящества.

Таиров постоянно помнил о том, что его арлекинада должна быть современным спектаклем. Связи Камерного театра с действительностью укреплялись. Литературная версия Арго и Адуева отличалась от первоисточника своей многоплановостью. События «Жирофле-Жирофля», происходящие в Испании XIII века, разыгрывали актеры 1920‑х гг. — это обстоятельство, как и в «Федре», намеренно подчеркивалось. Авторы композиции ввели в текст несколько цитат из мировой классики — этот прием в различных целях использовали лучшие советские комедиографы 1920‑х гг. В. В. Маяковский и Н. Р. Эрдман. Исполнители умело внедряли в плоть спектакля и с непредвиденной точки зрения обыгрывали «крылатые фразы» Шекспира, Грибоедова, Чехова, объединяя время действия оперетты Лекока со временем постановки Таирова.

Существовали в тексте и реплики, непосредственно связанные с жизнью театральной Москвы и программой Камерного театра.

Внезапно ворвавшегося на сцену Мурзука герои спектакля встречали явно затянувшейся паузой. Следовавший далее диалог вели уже не действующие лица, а сами актеры:

*Н. М. Церетелли* (Мараскин): Пауза минуты на три.

*В. А. Соколов* (Болеро): Ради Бога, в каком мы театре?

*Е. А. Уварова* (Аврора): В Камерном, ничтожество.

*В. А. Соколов* (Болеро): А по паузе я думал — в Художественном!

В другой сцене Аврора отчитывала дочь: «Не разыгрывай, пожалуйста, трагедию». Ей отвечала А. Г. Коонен (исполнительница ролей Жирофле и Жирофля): «Сегодня у нас не “Федра”!»[[79]](#endnote-80).

По словам Я. Брауна, опереточные приемы в Камерном театре были «доведены до абсурда блестяще-картонными костюмами и сатирами-макетами Якулова, гиперболической прической дыбом (за веревочку — и дыбом!) и такой же талантливо гиперболической игрой Соколова и Уваровой». Новизна таировской постановки касалась главной категории театра — действия. В основе действия «Жирофле» лежала не музыкальная (как в оперетте) и не литературная (как в драматической постановке), а сценическая, режиссером и «синтетическими актерами» выстроенная драматургия. В «разгуле разбушевавшейся динамики» представления Е. А. Зноско-Боровский разглядел строгую закономерность, существовавшую «помимо музыкального строя», следуя которой «каждый персонаж и каждый предмет рисуют свою собственную ритмическую фигуру»[[80]](#endnote-81). Лекоковская музыка и старое либретто были приспособлены Таировым к индивидуальным особенностям и современным задачам «синтетических актеров».

{26} От начала до конца представление строилось по принципу откровенного и дерзкого спора. Полемика с создателем оперетты «Дочь мадам Анго» Ш. Лекока В. И. Немировичем-Данченко, сблизившим ее с жизнью, составляла лишь один, конкретный и частный аспект этого спора. Подобно другим спектаклям МКТ, «Жирофле-Жирофля» тяготела к обобщению, на этот раз прежде всего эстетического порядка. Таиров распространял свою «убийственную насмешку» на многие проявления и элементы оперетты, как русские, так и зарубежные. И одновременно в борьбе с ненавистными традициями обогащал выразительность труппы, разнообразил ее знания и мастерство. Режиссер привлек в советский театр до сих пор мало знакомые ему приемы зрелищных форм западного искусства. По словам К. Н. Державина, он опирался «на опыт ревю, мюзик-холла, цирковой клоунады, отчасти, может быть, негритянской эксцентрической оперетты». И впервые в советском театральном искусстве возводил этот комплекс в степень большого спектакля. «Жирофле-Жирофля» вобрала в себя «целую эпоху в развитии ряда форм и жанров зрелищного искусства» и поставила их на «службу тем теоретическим заданиям, которые вытекали из практики и предшествующих творческих устремлений МКТ»[[81]](#endnote-82).

Учитывая эти многочисленные наблюдения, трудно не согласиться с выводом Е. М. Кузнецова: «“Жирофле-Жирофля” в Камерном театре, конечно же, не оперетта. Театр на пути создания своих форм упраздняет сценический жанр, как упраздняет актерское амплуа. “Жирофле” — это спектакль Камерного театра. В этом нет ничего беззаконного»[[82]](#endnote-83). Таиров продолжал идти собственным путем: «свою старую, излюбленную мысль о создании синтетического спектакля конкретизировал в рамках опереточно-пантомимной эксцентриады»[[83]](#endnote-84).

Отстаивая свое направление в сценическом искусстве, театрализуя театр, руководитель МКТ был тесно связан с общими для советского театра 1920‑х гг. поисками, оказался причастен к разработке ведущего в то время течения — конструктивизма. Конструктивизм — театральная эстетика эпохи — был широк и перспективен для разных художественных мировоззрений. Именно здесь новый взгляд на сценическое искусство нашел точку опоры для дальнейшего движения в будущее, здесь возник тот важнейший перекресток, где сходились, обогащались и вновь расходились каждый в свою сторону самобытные и определяющие пути развития молодого советского театра. Лишь в ТИМе конструктивизм существовал как творческий метод, во всей полноте реализовавший особенности художественного мышления В. Э. Мейерхольда. В Камерном театре он не стал всеопределяющим. Но для всех создателей спектакля «Жирофле-Жирофля» законом являлся принцип игровой целесообразности, родственный конструктивизму.

Именно этим законом руководствовался художник Г. Б. Якулов. {27} По мнению А. М. Эфроса, для «Жирофле» «он нашел формы, которые оказались долговечнее всего, что он делал раньше. Якуловская техника пошла по всем сценам. Ее продолжал сам театр в ряде следующих спектаклей, когда на смену Якулову пришли братья Стенберги, и ее широко использовали другие театры в работах молодых декораторов»[[84]](#endnote-85).

В «Жирофле-Жирофля» центр сцены, оставляя часть ее глубины за собой, занимал высокий деревянный экран белого цвета. Перед ним располагались два вертикальных шеста, по бокам — две двери и лесенки, собранные из отдельных деталей (тоже лесенок), как в детском конструкторе. На просцениуме было расставлено несколько квадратных светло-голубых щитов, похожих на маленькие экраны или большие пюпитры. Нейтральный матерчатый задник; горизонтальный, ровный планшет; дугообразная узкая ферма у самого потолка, необходимая для световых и акустических эффектов, замыкали сценическое пространство. И больше ничего. Все было просто и скупо, «все холодно, как лед, мертво, как скелет» и не понятно, для чего предназначено: «не то аппараты гимнастического зала»[[85]](#endnote-86), не то приборы для трюков циркачей. «Словно заезжие акробаты вынули из повозки складные “инструменты” своего ремесла, чтобы быстро и просто убрать их»[[86]](#endnote-87). Двери, лестницы и шесты никуда не вели, стояли, как на арене цирка, где всякий предмет, вынесенный для очередного номера, служит снарядом акробату, жонглеру, эквилибристу или клоуну, и выполнив свою функцию, бесследно исчезает.

На сцене же Камерного театра одни и те же аппараты служили многочисленным исполнителям на протяжении трех актов «синтетического спектакля». Оперетту Таиров «пересадил с грехо-удобного дивана на крайне неудобную трапецию, — утверждал берлинский рецензент. — Чистота “Жирофле-Жирофля” — чистота спортивной площадки, спортивного костюма и гимнастического жеста»[[87]](#endnote-88).

Участники спектакля — драматические актеры-мимы-хористы-танцоры-акробаты-клоуны — пребывали в постоянном движении: они поднимались на лесенки, группировались на них, сбегали вниз и взбирались по гладким шестам наверх, меняли комбинации деталей станка, заставляя приборы Якулова, по словам С. В. Яблоновского, «неожиданно, весело и остроумно шутить»[[88]](#endnote-89), преображая нейтральную установку в конкретные места действия.

Плоский центральный экран делился на части разной формы и величины, до поры скрывал несколько закрытых отверстий. С появлением актеров начиналась серия, казалось, бесконечных его трансформаций. «Прабабушкин комод оказывается со всякими секретами и превращениями, — так был воспринят станок Якулова на берлинских гастролях. — Из сердцевины он выплевывает трапы, изо лба — какие-то форточки, по сторонам в нем оказываются двери»[[89]](#endnote-90)

{28} Раскрывалась верхняя часть большого экрана, действие переносилось на второй этаж: дом сестер-близнецов мгновенно становился разбойничьим судном. По вертикальным шестам ловко и стремительно, как по мачтам, на одних руках спускались чудесные пираты, проникшие на сцену через три одновременно распахнутые форточки. При этом «великолепная семерка» «синтетических актеров» успевала продемонстрировать мастерство гимнастов на першах и начать свой танец. Уже на лестницах он разрастался в забавную пантомиму швартующих корабль и сходящих на берег морских разбойников с импровизированными кинжалами, баграми, шкотами и флагом, «а один из них, сидя на балкончике, заверил лихо какое-то не то колесо, не то зонтик: совсем рулевой! Подхватили Жирофля, усадили ее в крохотную лодку, наверх по шестам — и были таковы; форточки закрылись, и все по своим местам…»[[90]](#endnote-91).

Проходило совсем немного времени, и падал, упираясь одной гранью в пол, щит в середине экрана — по так просто сооруженному мосту из обнажившейся глубины вливалась на авансцену свита Мурзука — мавры в красном, золотом, черном, белом, зеленом и желтом. И опять все строилось на соединении «волшебной грации и мальчишеского озорства»[[91]](#endnote-92). Авангард свиты изображал «конницу, благодаря конской голове на животе и хвосту сзади»[[92]](#endnote-93), соломенные корзины заменяли шляпы.

Обыгрывались и вертикальные плоскости малых экранов. Актеры ловко превращали их в сидения стульев, в крышки столов, иногда уже накрытых к обеду, в качели и кресла-качалки. «Нет ни одного предмета, который не играл бы роли в общем движении, и только то, что необходимо, вынесено на сцену, служа поводом для какого-нибудь комического или иного эффекта, — свидетельствовал Зноско-Боровский. — Вот Болеро оперся на какое-то сооружение, как на стул, и оно ускользнуло из-под руки, увлекая его за собой; сели на другое Жирофле и Мараскин, и оно обернулось качалкой, так удобной для любовных признаний».

В полном согласии с замыслом художника-постановщика строили партитуру художники по свету. Нейтральность красок экранов, планшета и задника подчеркивалась ровным белым светом, заливавшим сцену. Строгость отбора выразительных средств, целесообразность и своевременность преображений были непременными условиями режиссера, стремившегося обострить перипетии действия. Якулов тщательно прятал от зрителя секреты своего станка, внезапность открытий вырастала в принцип работы конструкции. Скрывали, берегли до поры цветовую гамму художники по свету.

Поэтому так сильно действовал вступавший, наконец, в свою роль свет. С началом «пуншевой песни» Жирофле (А. Г. Коонен или Е. Г. Спендиаровой) сценический мир совершенно преображался. Таиров демонстрировал все доступные театру возможности. Менявшие сценическую реальность свето-цветовые эффекты, {29} непредвиденные и контрастные, были интересны сами по себе. Однако больше удивляло другое: слитность всех выразительных средств, отчетливая направленность и необычная всесильность стихии театральности, которая, по словам Якобсона, как «игра шампанского разливается, все проникая, всех увлекая, в сотню мелких, поражающих своею неожиданностью искр фантазии».

В середине сцены, на столе, пылала огромная чаша. Пенился и переливался через края горячий пунш — завораживала и дурманила Жирофле и кузенов, меняла вещный мир, заполняла собою сценическое пространство и переливалась через рампу в зрительный зал «пуншевая песня». Разыгрываемая актерами-певцами-мимами-танцорами, она словно материализовалась в винные пары и обволакивала всех и вся. Сцена окрашивалась «в розовые, искристо-золотые, немного жуткие, фантастические винные цвета». Цвета эти слагались в нежную мелодию и начинали звучать. Музыка и пение зримо окутывали стены, поднимались к потолку, насыщали воздух; звук внезапно становился видимым, словно обретал форму и объем. В центре, «на столе, то за ним, сзади, сбоку, опираясь на него, падая на руки кузенов, поднимаемая ими, бережно и пьяно несомая, белизна, очеркнутая черным в сумасшедшем пире пьяных лучей», — парящая на фоне черных фраков кузенов фигура Жирофле — «белый цветок Жирофле трепещет и клонится, танцуя»[[93]](#endnote-94).

«Мы хотим не выпевания арий, дуэтов и хоров, а, как и раньше, стремимся к новой сценической композиции, основанной на органическом слиянии ощущения, движения, слова и звука»[[94]](#endnote-95), — говорил Таиров, работая над «Жирофле-Жирофля». На этот раз ему удалось осуществить свои замыслы в полной мере.

Логика преображений, заявленная во взаимодействии актеров с конструктивным станком и менявшим свое назначение предметом, открывавшая новые возможности музыки, цвета и света на сцене, получила наиболее полное и смыслово значимое выражение во взаимоотношениях актеров с теми сценическими амплуа, которые они демонстрировали. К. Н. Державин считал, что в этой постановке МКТ произошло «утверждение сценического образа как игрового начала, то есть характерной для “Жирофле-Жирофля” игры в образ и игры образом»[[95]](#endnote-96). Каждый образ здесь представлял собой сложную систему. Актеры исполняли старые опереточные роли, пользуясь знакомыми всем приемами их обрисовки. Многомерностью и глубиной герои не отличались, о каком-либо правдоподобии не могло быть и речи. Дать понять зрителю, что за амплуа перед ним, можно было, бросив лишь несколько ярких и точных мазков: суть концентрировалась в них, а большего и не требовалось.

Помимо приключений опереточных персонажей зритель все время имел возможность наблюдать за проделками актеров Камерного театра, которые не сливались со своими героями, постоянно трансформировали их, достигая при этом неожиданных {30} эффектов и заранее предусмотренных режиссером результатов. По свидетельству П. А. Маркова, «исполнители играли как бы пародии на свои литературные прототипы». А точнее, на прототипы театральные, опереточные. Актеры «восхищенно иронизировали», «с наслаждением потешались над созданными ими образами»[[96]](#endnote-97). Каждый делал это с большим мастерством и вкусом.

Опознание героев зрителем начиналось с первого выхода актера на сцену, с его грима и костюма. «Эти костюмы — автобиографии персонажей, — справедливо отмечал рецензент берлинской газеты русской эмиграции. — Мараскино, Мурзук, Болеро и Аврора характеризованы костюмами не менее красноречиво, чем текстом»[[97]](#endnote-98). Такого эффекта и добивался Таиров, ему важно было уравнять в правах комплексы звуковых (речь, пение) и визуальных (пластика, гримы, костюмы) актерских средств.

Принцип, по которому строились костюмы «Жирофле», театр впервые опробовал в «Принцессе Брамбилле» (1920). Костюм разрабатывался Якуловым в эскизах, а затем конструировался Л. Л. Лукьяновым на специально сделанных рельефных моделях в макетной мастерской. Важно, что костюмы «Жирофле-Жирофля», как и сценографическая установка, имели «устойчивую — основную часть (фуфайка и трико), своего рода “прозодежду” для всех актеров, и подвижную — дополнительную (аксессуары, детали и т. д.)»[[98]](#endnote-99). В основе их решения лежал тот же закон, который определял способ существования актеров на сцене: каждый образ имел свою константу (амплуа) и варианты (творческая инициатива артиста).

Писавшие о новой постановке Камерного театра утверждали, что в «Жирофле-Жирофля» соперничали за превосходство, не побеждая, хор и солисты.

«Хор как бы состоит из солистов, и хор танцует, а балет поет: это основное требование опереточного искусства не под силу профессиональным опереточным театрам»[[99]](#endnote-100), — отмечал одесский критик. В «Жирофле» не было ни дилетантов-статистов, ни представителей самостоятельных разновидностей театра. Режиссер добился желаемого: все актеры Камерного театра соединяли в своем творчестве мастерство игры разных видов зрелищного искусства. Именно это оказалось самым неожиданным для зрителей Парижа и городов Германии, где МКТ впервые гастролировал в 1923 г. «Фантастическим», «мистическим», даже «дьявольским» называли иностранные рецензенты «сплав из цирка, варьете, оперетты и драмы, который, тем не менее, обладает собственной страстной жизнью, независимым стилем и, что самое главное: ощутимым, бурным артистическим биением пульса, доходящим до последней степени индивидуализации». «Это достижение Таирова! — с восторгом и удивлением восклицал строгий критик из Лейпцига Эгберт Делпи. — Эти солисты с их порхающей легкостью мотылька — исполнительница двух ролей {31} (Жирофле и Жирофля — Е. Г. Спендиарова. — *С. С*.) — Николай Церетелли — с его причудливой, эксцентричной, бесцеремонной фантастикой — Соколов и Фенин — достопримечательности любого танцзала, акробатические чудеса — они даже поют в течение всего вечера […] Этот хор, искрящийся в непрерывном движении, совсем ином у каждого отдельного звена цепи, прекрасно ритмически выделенного, вновь и вновь то сжимающегося, то разрастающегося»[[100]](#endnote-101).

Актерская мастерская Камерного театра подготовила труппу «синтетических актеров», которая с годами все более совершенствовалась. В отзыве кельнского рецензента Д.‑Х. Сарнетцки на «Жирофле-Жирофля» 1925 г. отмечалось, что «высшая тренированность, дисциплина, подчинение законам искусства и внутреннего и внешнего участия в действии даже последнего хориста творят вечное движение, ритмическую живость, опьянение игрой актеров, которые через пройденную школу становятся самой природой и свободой театра и, в общем, все вместе, несомненно заслуживают название “Раскрепощенный театр”»[[101]](#endnote-102) (под этим названием в Германии была издана книга Таирова «Записки режиссера»).

«Кордетеатр» (термин Таирова) принимал живое, непосредственное участие во всем, что происходило на сцене. С. В. Яблоновский назвал его хозяином, «главным нервом, альфой и омегой спектакля». Сказать о действовавших в ансамблях «веселы — мало, — писал он, — у них ртуть в ногах, шампанское в крови, все они именинники», «акробаты, обезьяны, “смехачи”», с головокружительной быстротой плетущие «один за другим узоры из человеческих тел, и, кажется, что не могут двигаться они иначе, как соединяясь каждое мгновение в ласкающий, строго законченный узор».

Единодушие критиков в оценке массовых сцен удивительно. У многих ансамбли «Жирофле» вызывали одну и ту же ассоциацию: «Такое ощущение, точно находишься на перекрестке в центре стремительного водоворота»[[102]](#endnote-103), — признавался Офросимов, «буйного водоворота, который кружит всех и все, начиная от первого занавеса и ни на минуту не ослабевая и не выпуская свою добычу до самого конца», — добавлял Зноско-Боровский. Даже музыкальные мотивы, столь важные и так часто менявшиеся в этом спектакле, иногда задавали ансамбли: мотивы рождались в актерской пластике прежде, чем в действие вступала музыка, они продолжали звучать и тогда, когда оркестр умолкал, потому что руки и ноги актеров так же вольно чертили прихотливые арабески или скрепляли комбинации многотелых гимнастических фигур. «Добычей» актеров было все, связанное с опереттой: музыка, либретто, декорации, амплуа, костюмы, гримы. «Добычей» актеров стали и зрители, их привычки и пристрастия. «Сколько технической изобретательности, сколько фантастической выдумки, сколько детской, дурашливой игры и сколько артистической зрелости»[[103]](#endnote-104) {32} продемонстрировала труппа Таирова, чтобы преодолеть зрительские стереотипы, как много открыла театру нового!

Коонен, Соколова, Уварову, Церетелли, Фенина ансамбли выбрасывали из себя, самовольно поглощали и вновь давали им возможность лидировать.

Один из героев таировского спектакля был воспринят легким, как перышко, ни секунды не остававшимся на месте, порхавшим по всему пространству сцены черно-белым кузнечиком. Тоненькое тело удивительного существа, затянутое в трико, казалось неправдоподобно длинным. Деталями костюма были гиперболизированные части фрака. Реверы и фалды — громадные, резко очерченные, топорщившиеся — напоминали полурасправленные крылья или остроугольные коленки «фантастического насекомого»[[104]](#endnote-105). Дополняли костюм такие же «громадные манжеты поверх рукавов, бумажная горжетка на шее, бумажная браслетка на бравой ноге, цилиндр на клеенчатом черепе и хлыст в руке!»[[105]](#endnote-106). Этим «офраченным кузнечиком» был первый «герой-любовник» классической оперетты Мараскин в трактовке Н. М. Церетелли.

Мараскин парил в воздухе, неспособный устоять на земле, не умевший удержать равновесия в состоянии покоя. Все перепуталось в его голове, все неслось и крутилось перед ним, и сам он танцевал, пел и кружился, щелкал хлыстом, без конца перескакивал с места на место, без устали подбрасывал свое гибкое тело выше и выше. Создавалось впечатление, что утративший чувство реальности влюбленный непременно сорвался бы с высоты и разбился бы оземь, замри он на миг, прекрати проделывать безумные трюки.

Мараскин, представлявший в спектакле Таирова целое театральное амплуа, постоянно существовал на грани между жизнью и смертью, подобно эквилибристу на проволоке, укротителю хищников в клетке, воздушному гимнасту под куполом цирка. Опереточный герой не падал и не разбивался только потому, что на протяжении всех трех актов находился (буквально как ведомая марионетка) в умелых руках мастера своего дела Церетелли — актера, соединявшего «большие гимнастические (акробатические) способности, мимику и настоящий драматический талант»[[106]](#endnote-107).

«В Мараскине сам Церетелли был так же абсолютно непосредственен, заразительно весел и очаровательно грациозен, как его Мараскин добродушен, глуп, влюблен и труслив»[[107]](#endnote-108). Структура образа давала веские основания для того, чтобы провести разделяющую черту между актером и ролью, которую Церетелли исполнял и которой манипулировал.

Когда Мараскин выскакивал на сцену, у зрителя возникала ассоциация с кузнечиком. По ходу действия она усиливалась, но и усложнялась, приобретала иной смысл. Прежде всего становилось ясно, что непривычная внешность и немыслимая пластика {33} все-таки не мешают зрителям угнать в Мараскине глуповатенького фата — опереточного жениха. Это был пародируемый план — самая грубая нить образной ткани, та основа, на которой актер вышивал собственный современный узор.

Возможность высказаться, как уже говорилось, Таиров давал не только персонажам оперетты Лекока, но и актерам Камерного театра. Впервые появившись в доме Жирофле, Мараскин старательно выпевал приветствие родителям невесты. Это приводило в восторг Аврору:

Прямо захватывает дух,  
В жизни не слышала прелестнее голоса.  
И такой абсолютный слух,  
Ни разу с оркестром не разошелся.

А робкий отец семейства Болеро быстро «прятался» за спину артиста В. А. Соколова, который с едкой иронией замечал:

Действительно, по тембру голос редкий.  
На Вашем месте я служил бы в оперетке[[108]](#endnote-109),

— обращаясь явно не к Мараскину, а к Церетелли, подчеркивая никчемность вокализма в «синтетическом спектакле», с самого начала давая понять зрителям, что «Жирофле-Жирофля» Камерного театра не оперетта.

Актеры не пытались оживить старые амплуа, они решительно преображали своих героев, стараясь делать это самым необычным способом, строя игру на невероятных положениях и внезапных эффектах. Опереточный жених Мараскин нужен был Церетелли «как своеобразный прибор»[[109]](#endnote-110), предназначенный для беспрестанного обыгрывания, дававший повод реализовать собственную творческую энергию. В итоге зритель потешался над Мараскином и восхищался искусством Церетелли, «такого вездесущего в своей подвижности, такого ловкого в невероятных акробатических трюках, что кто-то восторженно сказал в кулуарах: “Это каучуковый человек”»[[110]](#endnote-111).

А И. П. Соколов сравнил жонглирование Церетелли «своей стройной фигурой» и предметом с «игрой тросточкой и котелком гениального Чарли Чаплина». Длившийся три акта драматический танец Мараскина, верх ядовитой и изящной остроты, стал убедительным доказательством мастерства таировского актера. Внимательное наблюдение за манипуляциями Церетелли и анализ системы «актер» — «роль» позволили автору первой книги о Таирове И. П. Соколову точнее других рецензентов передать суть превращений: «Церетелли в Мараскине показал стиль какого-то индустриального дэндизма, какую-то элегантность и эластичность шикарной динамомашины»[[111]](#endnote-112). Таков был пародирующий план, сотканный из более тонких нитей, вместе с пародируемым составивший аттракционную ткань взаимоотношений «синтетического актера» с опереточным амплуа.

{34} Актеры, из различных деталей станка сооружавшие все новые и новые места действия, подобным же способом конструировали свои образы. Они вели эксцентрическую игру несколькими планами своих созданий, предоставляя зрителю возможность самому разобраться в диалогах актера и персонажа, предлагая неожиданные сочетания деталей костюма, элементов пластики, голосовых интонаций, более того, невероятные комбинации из частей собственных тел. По свидетельству критиков, в «Жирофле» действовали «каучуковые люди, складывающиеся и раскладывающиеся»[[112]](#endnote-113), способные менять очертания своих фигур.

«Визитной карточкой» амплуа Л. А. Фенина было, по словам Зноско-Боровского, «торжественно-угрожающее появление» Мурзука. Бело-оранжево-красный мавр со свитой, преодолевший все преграды долгого пути к невесте, приступом брал преграду последнюю: разрушал монолит центрального экрана. И застывал на просцениуме, крепко упираясь ногами в пол, «словно бык, сладострастно втягивая воздух и резко очертя вокруг себя линию»[[113]](#endnote-114). Внезапность вторжения, ужасающий вид и окружавшая фигуру, отъединявшая от людей пустота гарантировали «опереточному злодею» неприкосновенность.

Но почему так важно было Мурзуку Фенина произвести впечатление зловещее и однозначное? К чему вела эта явная театрализация первого выхода? Врываться сквозь стену вовсе не требовалось, ее легко можно было обойти. К тому же и в якуловском «доме» существовали двери. Но Мурзук намеренно избегал простых дорог, зачем-то шел самой трудной. Вскоре зритель получал ответ на эти вопросы: герой Фенина наводил страх на других потому, что сам постоянно чего-то опасался. Именно Мурзука — атлета, вооруженного до зубов, защитившего себя двумя кругами «оборонительных укреплений»: пустым пространством и цепью телохранителей, — все беспрестанно обманывали, а он, не умея отличить правды от лжи, все время обманывался. «Опереточный злодей» угрожал, призывал на помощь «тысячу танков», терял терпение, однако никому не принес вреда. Мавра актер делал предельно, неизлечимо доверчивым.

«Фенин не играет оперетту, он играет в оперетту»[[114]](#endnote-115), — упрекал актера один из критиков, не поняв, что как раз этого и добивался режиссер от всех участников постановки. Зафиксировать главную особенность исполнения недавно пришедшего в Камерный театр актера удалось Литовцеву: «Фенин очень хорош в роли Мурзука. Живой и забавный в картонной воинственности и отеллообразной ревности»[[115]](#endnote-116). Образ, как и у Церетелли, строился на игре противоположностями: живым и забавным был артист Фенин, определяющими чертами Мурзука стали воинственность и ревность — «прокартоненные» актером опознавательные знаки амплуа.

«Громадные сверкающие белки, громадный рыкающий голос и галопирующие прыжки» предъявляли зрителю героя оперетты, {35} которого актер тут же начинал обыгрывать, обнаруживая «много детскости, много добродушия и много наивности»[[116]](#endnote-117). В представлении МКТ каждый опереточный персонаж поворачивался к зрителю неожиданной, новым театром рожденной гранью.

Играя сестер-близнецов, А. Г. Коонен не искала индивидуальных характеристик каждой. Ее опереточные инженю, как две капли воды были похожи друг на друга. Фактически актриса исполняла не две, а одну роль; отличить ее героинь было бы просто невозможно, если бы не разноцветные банты: розовый у Жирофле и голубой у Жирофля. Но по стилистике этот образ оказался более сложным и многоплановым, чем образы ее партнеров, что имело свои преимущества и свои трудности.

Как и другие солисты спектакля, Коонен создавала роль и виртуозно манипулировала ролью. В. Г. Шершеневич утверждал: «Она играет не опереточную Жирофле, она играет актрису, играющую Жирофле»[[117]](#endnote-118). На протяжении трех актов зритель видел перед собой солистку Камерного театра, которая увлеченно забавлялась со старым амплуа.

«В основе Жирофле-Жирофля Коонен лежит капризная, заплаканная, но улыбающаяся девочка: отсюда взгляд исподлобья, надутые губы и быстрое приседание. С этим первым мотивом образа сложно сплетен второй: во внезапных препинаниях сценических перебежек, в отливном движении тела, в манере спиною бросаться в объятия есть что-то от грации и стилистики звериной эротики. На очень быстром и живом диалоге обоих мотивов — заплаканного “пупса” и играющей кошки — и построен образ Жирофле-Жирофля»[[118]](#endnote-119), — считал Ф. А. Степун. Он выявлял технологическую и смысловую структуру образа. Первый план (пародируемый) фиксировал в нескольких емких штрихах представление Коонен об опереточной инженю. Второй (пародирующий) был вызван к жизни фантазией актрисы и демонстрировал особенности только ей свойственного рисунка. Живой, непрерывный диалог актрисы с ролью стал стержнем построения образа.

Из под короткой юбочки героини Коонен еще выглядывали кружевные панталончики, но плечи были уже сильно обнажены, и бант венчал не детскую прическу, а подвенечную фату. Из‑за похищения Жирофля пиратами у Жирофле неожиданно оказывалось сразу два жениха, но это ее не смущало. Прелестная Жирофле с трепетом выслушивала любовные объяснения, раскачиваясь в кресле-качалке с Мараскином; бесстрашно кокетничала с Мурзуком; одурманенная вином, танцевала и пела в окружении блестящих кавалеров-кузенов. Коонен «умело дразнила и действующих лиц и зрителей, вводя их в заблуждение, заставляя угадывать, какая из сестер перед ними […] дурила на сцене с наслаждением и очень тонко пела куплеты»[[119]](#endnote-120). После альтовых нот Федры чистое, приятного тембра сопрано Жирофле-Жирофля поражало критиков. Но всем этим Коонен ни в одной сцене не ограничивалась.

{36} «Лукавый огонек, дразнящий и обжигающий»[[120]](#endnote-121), сменялся лирическим откровением трагической актрисы. Новый мотив не терялся в стихии жизнеутверждающего веселья. По свидетельству Степуна, он внезапно разрастался в «пуншевой песне» «в пронзительную лирическую грусть» по истинной красоте и подлинной гармонии. Столь неожиданную смену интонации не оправдали рецензенты. Тот, кто подобно Литовцеву, подходил к «синтетическому спектаклю» с точки зрения оперетты, почувствовал в игре Коонен «недостаток пенистого “легкомыслия” этого жанра»[[121]](#endnote-122). Ю. В. Соболев не принял контрастов исполнения, требуя от актрисы большей стилистической определенности: «Фразу “человека забыли!” — говорит она замечательно, вот если бы приблизительно в такой окраске — в смысле явного гротеска — была сделана и вся роль, то ее Жирофле-Жирофля была бы куда занимательнее»[[122]](#endnote-123). По-видимому, в веселом, озорном спектакле стилистическая и жанровая неоднородность образа Коонен оказалась неуместной, лирические ноты выглядели органически чуждыми. Стилистику и жанр «Жирофле-Жирофля» Камерного театра — современной эксцентрической арлекинады — лучше всех выразили В. А. Соколов и Е. А. Уварова — исполнители супружеской четы (Болеро и Аврора). Соколов — по характеристике немецких рецензентов, актерская сила милостью божьей, берущая начало от нашего великого предка Арлекина, — вызывал особое восхищение зрительного зала. Уварова была достойной его партнершей, счастливо соединявшей четкость пародийного рисунка с насыщенностью темперамента. На их игру откликнулось большинство критиков. И все сошлись во мнении: Болеро и Аврора решены как клоун и клоунесса. Бобрищев-Пушкин писал: «Режиссерская концепция роли отца Жирофле-Жирофля — клоун: рыжий клоунский парик с забавно подымающимся дыбом и качающимся при волнении вихром, соответствующий грим и костюм, но какой это был милый клоун».

Одна, казалось бы, частная деталь — живой желтый хохолок, вздымавшийся в минуты тревоги на голове Болеро Соколова, — привлекла внимание буквально всех критиков не случайно. Игра в «опереточного отца» была издевательски задумана Таировым и великолепно осуществлена Соколовым. Пытаясь уберечься от неприятностей, которые, как казалось. Болеро, подстерегали на каждом шагу, герой Соколова с полными отчаянья глазами на удивительно подвижном лице замирал где-нибудь в уголке, старался занять поменьше места в собственном доме, более всего на свете желал остаться незамеченным. Он был похож на цыпленка, живущего, по меткому определению Зноско-Боровского, «под грозной защитой своей супруги Уваровой — Авроры, распушившей крылья мохноногой курицы, охраняя дом и разметавшись в пространстве, внеся суету и крикливость».

Аврора, в отличие от робкого мужа, стремилась везде присутствовать одновременно, умудрялась заполнить собой все пространство, {37} даже воздух хотела присвоить себе. Она готова была на любое действие или превращение, лишь бы сберечь дом, устроить будущее дочерей, и постоянно боялась чего-нибудь не углядеть, чего-нибудь не успеть. «Трактованная разъяренной наседкой», чьи цыплята, вылупившись, с невероятной быстротой разбегаются в разные стороны, Аврора, какой ее увидел Степун, вертелась по сцене «кружевным волчком, переливающим всеми багрово-лиловыми цветами распущенного индюшиного гребня, похожая на круглый, гофрированный бумажный фонарь иллюминаций». Костюм Авроры, собранный из многочисленных воланов, у талии торчавших почти горизонтально, а затем ниспадавших бесконечными разноцветными рюшами, и дополненный громадным жестким воротником-веером, помогал достичь нужного эффекта.

А на плечах Болеро желтый с белым широчайший фрак висел, как на вешалке. Он иногда полностью скрывал хрупкую фигурку актера, оставляя открытыми начинавшие было выразительно жестикулировать и тут же заставлявшие друг друга «замолчать» руки, да тонкие, согнутые в коленях, иксообразные ноги. Фрак был настолько широк и свободен, что в нем легко и удобно было прятаться. Невероятно пугливый, Болеро резко приседал, и его ноги исчезали под фраком-балахоном; голову и верхнюю часть туловища скрывал воротник, неожиданно превращавшийся из почти незаметного в огромный и пышный; руки быстро ускользали внутрь, кисти защищали мгновенно выраставшие манжеты.

Болеро ухитрялся спрятаться весь, целиком, он просто исчезал на глазах у зрителей. И именно в тот момент, когда «опереточный отец» оборачивался грудой накрахмаленной ткани и картона, оживал и начинал трепетать от страха хохолок клоуна Соколова. Болеро пытался выйти из положения по-другому: бросался на пол, распластывался и полз к ближайшему прибору станка, чтобы слиться с ним. Он становился совершенно бестелесным, но опять вставший дыбом беспокойный хохолок выдавал его. Ему удавалось скрыть свою плоть, но не душу, он умел прятать тело, но не чувства. С собственными чувствами Болеро ничего не мог поделать, эмоции захлестывали и становились неподвластными ему. И тогда он внезапно для себя самого обретал естественность и философски отвечал «ужасному» Мурзуку:

Есть многое на свете, друг Мурзуччио,  
Что и не снилось нашим мудрецам,  
Как скажет когда-нибудь Шекспир  
В своем сочинении «Гамлет».

Конечно же, вызывая гнев Авроры:

И дурак, Америка еще не открыта.  
Мы живем в начале XIII века[[123]](#endnote-124).

{38} Болеро вновь и вновь пытался вовремя скрыть свои мысли, перехватить свои чувства и утихомирить их — ничего не помогало. Чувства обманывали его и вырывались на свободу в танце — центральной сцене клоуна Соколова. «Он танцует до изнеможения, так, что уже не может стоять на ногах. Он опускается на стул и продолжает танцевать сидя. Обессиленный, он падает на пол и лежа все-таки танцует. Туловище сдается, тогда одна нога продолжает танцевать сама по себе. Отмирает нога, теряет башмак, и башмак танцует дальше. Владелец башмака пытается прибить его к полу, но это ему не удается: одержимость танцем должна исчерпать себя до конца», — писал З. Якобсон. «Надо было видеть, как у В. Соколова, играющего отца близнецов-девушек, отделялся большой палец ноги и исполнял разные смешные фокусы»[[124]](#endnote-125), — добавлял Б. Ф. Райх.

Артист все знал про свое амплуа, хотя и жаловался на судьбу: «Что за комиссия, Создатель, быть опереточным отцом», — прибегая на сей раз к помощи А. С. Грибоедова, однако умело демонстрировал зрителям папашу Болеро. Некоторые его трюки были «ширпотребом» оперетты, их проделывал любой опереточный провинциал. Но нужно это было Соколову для того, чтобы собственные знания и зрительские привычки опрокинуть. «Традиционную манеру комика-буфф Соколов прокартонил и отшлифовал эксцентризмом; в результате — несомненный рекорд “гротеска-буфф”»[[125]](#endnote-126), — справедливо считал В. И. Блюм, прибегая к тому же слову «прокартонил», что и писавшие о Мурзуке Фенина. При этом у Фенина «картонная воинственность» лексически окрашивала роль, а у Соколова «прокартоненность эксцентризмом» определяла актерскую методологию. Оба стремились довести приемы обрисовки персонажей до абсурда, превращали поступки своих героев в нелогичные и немотивированные. Соколов делал это настолько увлекательно и азартно, с такой творческой отдачей и таким ликованием, что спор «синтетического актера» с опереточной традицией становился восхитительным праздником искусства театра. Оказалось, что с умерщвленным амплуа можно играть как с марионеткой, стоит захотеть, и она заговорит, задвигается, оживет и будет именно такой, какой захочет ее видеть артист-ведущий. Оказалось, что чувства способны вырваться из телесной оболочки: им ничего не стоит вздыбить парик или заставить плясать упавший с ноги башмак. Оказалось, что и старый банальный трюк с дрожащим хохолком, знакомый самому непросвещенному зрителю, может стать ключом к образу, той веревочкой, за которую нужно только потянуть, и для театра откроются новые, неведомые возможности.

Но Болеро никогда бы не стал настолько смешным и привлекательным, если бы артист замкнулся в пределах чисто технического задания. К. Н. Державин был абсолютно прав, утверждая, что именно со спектакля «Жирофле-Жирофля» Таиров начал использовать освоенные Камерным театром сокровища {39} театральности «для создания сугубо современного спектакля», что «Жирофле-Жирофля» «преодолевала свою имажинистскую природу и перебрасывала через рампу волны смеха, такого непосредственного смеха, секреты которого известны лишь немногим мастерам комедиантского цеха»[[126]](#endnote-127). Ни перипетии и персонажи классической французской оперетты, ни самые забавные театральные шутки, виртуозно исполненные «синтетическими актерами», ни сила иронии не могли бы стать настолько заразительными, так зажечь и три акта продержать зрителя, если бы спектакль «Жирофле-Жирофля» не был связан с повседневностью 1922 г. Таиров вслед за Маяковским и Мейерхольдом, но с новой точки зрения, показывал и высмеивал обывателя. Рамками спора «синтетического театра» с театром оперетты режиссер не ограничился. Он ввел в свой спектакль «уничтожающую иронию над мещанством»[[127]](#endnote-128), не театральным — жизненным, не старым — новым.

Соколов стал центром спектакля потому, что лучше других актеров осуществил таировский замысел. Довольствуясь несложной комбинацией театральных приемов для обрисовки опереточного амплуа, актер наделил своего героя точными чертами современного «маленького интеллигента», привыкшего бояться, прятаться и все-таки не сумевшего стать незаметным, везде находившего повод для мучений, страдающего в ожидании какой-то беды и пребывавшего в полной неопределенности.

Но время неопределенностей исчерпывало себя: закончилась война, победившая власть приступала к мирному созиданию, в силу входил нэп. Жизнь медленно, трудно, но налаживалась, предощущалось новое равновесие, обреталась некоторая ясность. Это сразу почувствовал Таиров. Тот короткий период нашей истории не одному ему вселил веру в творческие возможности человека — победителя, строителя самого себя и нового мира. Возникла потребность показать, какими преувеличенными могут быть некоторые переживания, каким нелепым может выглядеть иной страх, а вместе с этим убедить своих зрителей в том, что если эти чувства все еще таковы, то теперь они уже комичны, ибо жизнь с ними справляется.

«Этот спектакль, конечно, утверждал радость жизни, но… и только»[[128]](#endnote-129), — писал П. А. Марков. Однако для МКТ утверждение радости современной жизни стало чрезвычайно важной вехой на его творческом пути. Ведь изменилось главное: мировосприятие. Таиров, категорически отвергавший дореволюционную действительность, своего отношения к революции впрямую в спектаклях пока не высказавший, Таиров-исследователь, упорно отбирающий (еще в «Федре», несколько месяцев назад) те качества человека, на которые можно будет положиться в будущем, в «Жирофле-Жирофля» впервые обратился к текущей жизни, занялся решением конкретного вопроса реальной повседневности. На этот раз, по точному определению Маркова, Камерным {40} театром двигали «откровенная жажда смеха, исповедь дерзкой юности, насмешка над старым, разоблачение напрасных страхов и не страшных опасностей»[[129]](#endnote-130). Над напрасными страхами и, как очень хотелось думать, над навсегда изжитыми опасностями режиссер и актеры откровенно и заразительно смеялись. И вместе с ними, по свидетельству З. Якобсона, «буквально сияя от счастья», веселились зрители. Театр помогал людям освободиться от тревог, от гнетущего одиночества, от собственной мнительности.

Бобрищев-Пушкин не ошибался, предупреждая зрителей берлинских гастролей МКТ: «Жизнерадостная энергия Соколова — опасная пропаганда». Прав был А. В. Луначарский, советуя: «Не только не надо пуритански морщиться по поводу великолепного достижения в области блестящего и беззаботного смеха, которое выпало на долю Камерного театра, но всячески этот здоровый комический спектакль приветствовать»[[130]](#endnote-131).

Многочисленные свидетельства советских и зарубежных очевидцев подтверждают: в военное и революционное восьмилетие, с 1914 по 1922 гг., давая ученикам широкую общекультурную подготовку и самые разнообразные навыки в школе и театре, испытывая их возможности в жанрово полярных, больших и маленьких ролях, помогая каждому распознать и занять свое место на сцене, а, значит, и не претендовать на чужое, Таиров растил содружество интеллигентных и гармоничных людей, воспитывал сообщество профессионалов в самом широком смысле этого слова — труппу без статистов, неделимую на актеров драмы, мастеров цирка, мимов, певцов и танцоров. Именно в переходное от революционно-военного к мирному время он на деле доказывал, что будущее за ними — интеллигентными и высоко профессиональными людьми. Здесь крылась главная причина популярности его спектаклей, в том числе «Жирофле-Жирофля» — представления, о котором Луначарский писал: «Я думаю, что это рядом с немножко уже выветрившейся “Турандот” — самый любимый в Москве спектакль»[[131]](#endnote-132). Здесь обнаруживались те силы Московского Камерного театра, которые стали решающими в следующие годы его творческой жизни.

В «Федре» трагизмом, в «Жирофле-Жирофля» комизмом были исполнены все элементы, образованы все связи нового театрального целого — «синтетического спектакля». Эти постановки вошли в историю мирового театра как образцы сценической действенности, как жанрово противоположные проявления единой идейно-художественной концепции А. Я. Таирова.

# **{44}** Д. И. Золотницкий Сергей Радлов в Молодом театре

Первые спектакли студийного коллектива С. Э. Радлов готовил еще в Техникуме сценических искусств. Готовил, чтобы с ядром коллектива не расставаться. Он был убежден: «Забота о кадрах совсем не в том, чтобы, едва впустив актеров в профессиональную их жизнь, отвернуться от них и готовить им “смену”…»[[132]](#endnote-133). Желанием сохранить, спасти свой театр в иные критические минуты объяснялись, по сути дела, все его упрямые уходы с руководящих постов в академических театрах, да и некоторые другие, подчас непоправимые шаги.

В спектаклях то синтетического, то дистиллированно «чистого» плана Радлов, как прежде, решал — теоретически и практически — вопросы театрального стиля. Еще в начале 1928 г. он выступил с докладом в Институте истории искусств, доказывая, что материалом драмы служит не слово, а «человек во всем многообразии его психофизических функций, выявляющихся в слове и в жесте». Он развивал, по оценке С. С. Мокульского, «интересную мысль о различной степени “заварки” слова и жеста как моменте, характеризующем стиль драматурга». Докладчик считал, что в XIX в. слово «затопляло жест» и актер становился «говорящим по преимуществу». Теперь же «обратное соотношение: современный человек — человек действия, и задача современного драматурга — раскрытие этой потенции в действии»[[133]](#endnote-134). Здесь не было счастливого решения сложной проблемы: единство слова-поступка на сцене аналитически разымалось, слагаемые противопоставлялись — может быть, для пущей наглядности. Так или иначе, отчужденность режиссера от разговорной, психологически подробной, «сидячей» пьесы ничем не камуфлировалась.

Движение, пластика, жест господствовали над произносимым словом в обоих, весьма разных спектаклях, заранее подготовленных Радловым и пошедших в первом сезоне Молодого театра на Троицкой, 18. Если воспользоваться оборотом Стерна, можно сказать, что вспомогательные средства красноречия подчас норовили там оседлать само красноречие.

В день открытия Молодого театра шли «Близнецы» Плавта. Радлов возвратился к ним через десять лет после премьеры Театра {45} экспериментальных постановок и еще 24 апреля 1928 г. проверил новый спектакль на квалифицированной аудитории Института истории искусств. Он предупреждал, что больше всего теперь его занимала «разработка игры в маске, характерная для почти всех периодов античного театра и требующая от актера своеобразной выразительности жеста»[[134]](#endnote-135). Правда, техника древнеримского актера, костюмы и маски реконструировались вне соответствующей сценической площадки — воскресить ее было едва ли возможно. Радлов и художник А. В. Рыков намечали ее пунктиром, в деталях стилизованного убранства. Не могла посягать на историческую подлинность и музыка М. А. Кузмина. Авторы спектакля достаточно сознавали границы осуществимого. В этих границах обсуждались и возможности игры всем телом, и полномочия выразительного жеста, и впечатляющая сила медленного сдвига в ракурсе маски при полной отмене мимики.

Попытка реконструировать технику подобной игры заинтересовала знатоков. «Разнообразие жеста, пантомимы, позы и умение их использовать для воздействия на зрителя — вот чему учит игра в маске», — писал А. А. Гвоздев[[135]](#endnote-136). Соглашаясь с ним, С. С. Мокульский пояснял: «Режиссер концентрировал свое внимание не столько на материальной стороне античного спектакля, сколько на проблеме организации игры актера, выступающего в маске. И в этом отношении спектакль дал немало чрезвычайно ценного материала. Актерский молодняк ТСИ хорошо справился со своей совершенно исключительной по сложности задачей. Он превосходно овладел всем громадным запасом театральных поз, жестов и телодвижений, претворил в себе весь этот материал и сумел актерски оправдать его в цельных сценических рисунках плавтовских персонажей»[[136]](#endnote-137). Двигались актеры отменно. О том, как они произносили текст, критика писала сдержаннее. «Гораздо более проблематична интонационная сторона актерского исполнения», — продолжал Мокульский, имея в виду то обстоятельство, что актеры пользовались где — условно плавтовскими, а где — и натурально сегодняшними, вполне житейскими интонациями. Положительно оценивая итоги спектакля, особенно «выходы комических персонажей», С. Д. Дрейден подчеркивал, однако: «*Слабее дело с речью*… Неумение полновесно раскрыть авторский текст обнажается, в первую очередь, при подаче стихов “Близнецов”, превосходно переведенных Радловым»[[137]](#endnote-138). Критика нащупала, таким образом, уязвимое место студийной постановки.

К декабрю, когда Молодой театр открылся, уроки весеннего просмотра были во многом учтены. Еще раз проверяя себя, Радлов снова устроил открытый показ «Близнецов» — теперь их смотрели неискушенные рабочие зрители Московско-Нарвского дома культуры. Перед началом спектакля постановщик дал пояснения. «Как самый доклад, так и показ комедии вызвали громадный интерес рабочей аудитории», — сообщал газетный отчет[[138]](#endnote-139). Наконец, {46} касаясь уже собственно премьеры Молодого театра, пресса подтверждала успех: «Лишенные возможности выражать свои чувства мимикой, игрой лица, исполнители вынуждены заменить игрой тела это основное средство выразительности современного актера. Нельзя не признать, что эта труднейшая задача разрешается учениками техникума блестяще»[[139]](#endnote-140).

Текст пасовал перед вспомогательными средствами красноречия и во втором спектакле, унаследованном от учебной практики ТСИ: в оперетте Ф. Е. Шишигина «Со вчерашнего похмелья». Правда, этот текст был несопоставим с античной комедией Плавта. Да он и не посягал на самостоятельную ценность, а служил не более чем предлогом к режиссерским выдумкам, актерской игре и вообще современным шуткам, свойственным театру оперетты, да еще особой, молодежно-комсомольской, трамовской оперетте, написанной в обнаженных приемах клубного самодеятельного театра тех лет. Метания простоватого гармониста Вани Пастухова между пивнушкой, где он подрабатывал, и комсомолом, куда его тянула юная жизнерадостная Таня, позволили развернуть на сцене галерею комических лиц — от хозяйчика пивной Брючкина и его подручного Митьки до обывательницы мадам Уютной, совслужащего Канарейкина, поэта-забулдыги Жоржа и его подруги Клашки. «При всей скромности и примитивности, — писал Н. Ю. Верховский, — в постановке “Молодого театра” есть тактичное усвоение некоторых испытанных приемов клубно-опереточного спектакля, есть много непосредственной веселости и комедийно-водевильной “зажигательности”, есть толковая и умелая работа с молодыми — и способными — актерами»[[140]](#endnote-141).

Версия Молодого театра была встречена как более цельная, завершенная вещь, чем недавняя постановка ТСИ. Отчасти это объяснялось дальнейшей отработкой текста, отчасти — возросшей заботой режиссера о стиле и жанре. По-прежнему в ситуациях действия кипели движение, танец, игра. Но основное место этого действия трактовалось конструктивистски условно. Стала виднее оглядка Радлова на экспрессионистские приемы режиссуры и сценографии немецкого пролетарского театра: стилевая общность возникала на почве борьбы за растрепанную душу паренька из серой крестьянской массы. Рядом с Ваней Пастуховым проходили шаржированные зарисовки то водевильного, то гротескного плана. С. И. Федоров изображал Жоржа как «карикатуру, ироническую и гротескно выпуклую», Н. К. Вальяно и А. В. Чекаевский демонстрировали «забавно трюкаческую, водевильную манеру игры». Так писал Верховский, возвращаясь к этому спектаклю в другой, более обстоятельной рецензии. Признавая увиденное «вполне законным детищем нашей сцены», он повторял, что актеры встретили «внимательную поддержку со стороны режиссера»[[141]](#endnote-142).

Указание на гротескные и водевильные мотивы спектакля {47} стоит взять на заметку. Отсюда тянулись нити к другим опытам Радлова, включая водевили о современной молодежи. Режиссер и дальше исследовал «время и жанры», доверительно делясь с заинтересованными лицами в зале условиями игры и текущими результатами. В этом смысле слабая оперетта Шишигина значила для него едва ли меньше, чем античная комедия Плавта, которая оказалась единственной, пробой в своем роде и продолжения не получила. Напротив, спектакль «Со вчерашнего похмелья» наметил кое-какие прогнозы на завтра.

Воздействия экспрессионизма, особенно социально-обличительной антибуржуазной графики Георга Гросса и Отто Дикса, с одной стороны, и эксцентриад политического театра Эрвина Пискатора — с другой, также сказались на некоторых ранних спектаклях Молодого театра. Можно было бы расценить подобные воздействия как запоздалые, если бы не один из этих спектаклей. Черты экспрессионистского театра выразились в нем наглядно, что не помешало ему получить сценическую жизнь завидной продолжительности и стать одной из опор репертуара. Речь идет об инсценировке «Похождений бравого солдата Швейка» Ярослава Хашека, выполненной Е. Ф. Тарвид в плане стремительного монтажа (51 эпизод). Премьера состоялась в феврале 1929 г. В ноябре 1930 г. спектакль сыграли в 200‑й раз, в ноябре 1931 — в 300‑й. 17 мая 1933 г. он шел в 500‑й раз, а в феврале 1936 г., после 870 представлений, «Швейк» был капитально возобновлен. В тонах экспрессионизма была поставлена и пьеса Б. В. Папаригопуло «Взрыв» (премьера — 5 февраля 1931 г.). Обозревая начало пути Молодого театра, С. Л. Цимбал писал, что «С. Э. Радлов по преимуществу ищет сценический эквивалент художественной прозы и живописи немецких экспрессионистов»[[142]](#endnote-143). Определение подходило к обоим упомянутым спектаклям Радлова в Молодом театре. Главным был спектакль о Швейке.

Роман чешского писателя Хашека стал неопровержимым фактом немецкого театрального экспрессионизма после нашумевшей инсценировки берлинского «Театра Пискатора» в сезоне 1927/28 г., которую оформил Георг Гросс. В связи с этим памятным для немецкого театра сезоном А. А. Гвоздев писал: «Если до сих пор Э. Пискатор испытывал на себе влияние советского театра, то названные постановки показывают уже заметное обратное влияние, которое можно проследить на работах советских режиссеров и художников (С. Радлова, В. Федорова, художника М. Левина и др.). В свою очередь Э. Пискатор использовал в этих спектаклях ряд приемов, введенных у нас В. Мейерхольдом»[[143]](#endnote-144). У Мейерхольда Пискатор взял, например, движущиеся тротуары: по одному шагал на фронт бравый солдат Швейк, по встречному следовали сатирические персонажи — куклы Гросса.

Тротуары на необорудованной сцене Радлова отсутствовали, {48} куклы иногда появлялись. Эпизод радловской постановки, когда Швейка брала в плен австрийская армия, солдатом которой он был, исполнялся в нарочито условном плане, и человека заменяла там марионетка. Притом о прямых заимствованиях говорить не приходилось. Как раз незадолго до открытия Молодого театра Радлов посетил Германию и посылал оттуда театральные корреспонденции в ленинградскую прессу[[144]](#endnote-145). В одном из писем он делился с читателями своей досадой: «“Театр Пискатора” прогорел. Поэтому у меня не было надежды увидеть постановку “Швейка”»[[145]](#endnote-146). Но воздействия Пискатора — и общестилевого порядка, и в деталях — все равно прослеживались. Спектакль Радлова с места брал быстрый темп, а так как по условиям многоэпизодной структуры менять декорации было бы некогда, — их заменили световые диапозитивы Б. С. Шемиота. Как раз нечто подобное уже давал Пискатор в постановке «Пьяного корабля» Пауля Цеха, куда вводил «проецированные декорации с карикатурами» Г. Гросса «для раскрытия социально-политических событий при обрисовке буржуазной французской республики»[[146]](#endnote-147). Дело заключалось не в том, видел или не видел Радлов тот или другой спектакль, тот или другой прием, а в близости поисков революционного политического театра, дававшего «публицистическую обработку текста», как писал в этой связи А. А. Гвоздев.

Еще одно берлинское впечатление Радлова, хотя и отозвалось лишь неосуществленным замыслом, помогает уловить главные тогдашние интересы режиссера. Радлов посмотрел только что выпущенную «Трехгрошовую оперу» Берта Брехта и Курта Вайля в постановке Эриха Энгеля и был свидетелем ее триумфа: зонги спектакля распевал весь Берлин. Премьера Энгеля состоялась 31 августа 1928 г., а уже 24 сентября А. В. Луначарский, так сказать, благословлял постановку «Трехгрошовой оперы» в Ленинграде и Москве. «Мне, — писал Луначарский, — пришлось говорить по поводу этой пьесы с Радловым и Таировым, как раз теми двумя режиссерами, которые возьмутся за дело постановки “Трехгрошовой оперы” в Ленинграде и Москве. Я вполне одобряю их мнение, что надо взять за источник и первоначальный английский текст, и первоначальный текст Брехта, и тот текст, который идет в Берлине, не только выбрать из них и скомбинировать наилучшее и наиболее для нас подходящее, но, может быть, и подвергнуть текст дальнейшим изменениям. То, что очень смело в Берлине, может быть еще смелее у нас»[[147]](#endnote-148).

Радлов, отдавший много выдумки и сил площадной политической сатире, всем ходом событий был подготовлен к встрече с Брехтом, но своего намерения не осуществил — может быть, из-за неподготовленности труппы, для которой оперетта «Со вчерашнего похмелья» была пределом синтетических актерских возможностей. Первооткрывателем русского Брехта стал А. Я. Таиров в московском Камерном театре. Но для характеристики тяготений {49} Радлова той поры штрих не кажется маловажным. Линия революционного политического театра Пискатора и Брехта, бравшая начало в опыте театра Маяковского и Мейерхольда, задела Радлова новой генетической связью с очагом происхождения. Связь заявила себя в радловском «Швейке». Стиль спектакля поясняли мотивы открытой публицистики, например, гротескный танец калек в финале, напоминавший о шествии инвалидов войны в «Эугене Несчастном». На сцене не наблюдалось поисков «положительного» лица во что бы то ни стало, стороны не сталкивались лбами, конфликт не вытягивался в две струны. Исключений не было и для Швейка: его пройдошливость и симулированный идиотизм не смягчались, иногда он представал «идиотом ничуть не меньшим, нежели все пьянствующие фельдкураты»[[148]](#endnote-149). Роль тогда создала имя молодому Н. К. Вальяно, вскоре приглашенному в труппу Акдрамы. Но и покинув спектакль, актер не сразу расстался с ролью. Он играл Швейка в концертах. Рецензент одной из программ Мюзик-холла писал: «Н. Вальяно в отрывке из известного спектакля “Молодого театра” создает тонкий и острый образ бравого солдата Швейка»[[149]](#endnote-150). Признавая успех актера, критики премьеры все же с трудом принимали такую подачу. На взгляд Н. Ю. Верховского, исполнитель вел роль «с большой изобретательностью и юмором, хоть и с ошибочным подходом к трактовке образа»[[150]](#endnote-151). Ошибочным постольку, поскольку в таком подходе к Швейку не виделось ожидавшегося «положительного» противовеса отрицаемому фону.

Другой рецензент, Н. А. Сотников, не разобравшись в романе, откровенно досадовал, что к финалу спектакля «свой, хороший парень Швейк, пролетарий, прошедший суровую школу жизни, становится в конце концов мелким буржуа, “торговцем собачками”. Этот идеологический ляпсус следовало бы исправить»[[151]](#endnote-152). Ляпсусом оказался, напротив, императив положительной сатиры. Понятно, Радлов не упустил случая отчитать недалекого критика. Он заметил: «Один совет т. Сотникову все же хотелось бы дать. Раз уж ему было лень хотя бы перелистать роман Хашека, следовало бы по крайне мере придти к первому акту спектакля. Тогда бы т. Сотников узнал любопытную для себя новость, что Швейк никогда не был пролетарием, а всю жизнь торговал крадеными собаками»[[152]](#endnote-153).

Режиссер умел отругаться и имел для этого журнальную площадку. Впрочем, другие рецензенты спектакль поддержали. Верховский, тоже хотевший, чтобы заострились сатирические противостояния по линии Швейк — и остальные, все же признал: «Радлову и молодым актерам театра удалось не только добиться моментов большой художественной убедительности и свежести, но и выдержать в целом (хотя и с меньшей силой и большим добродушием, чем этого хотелось бы нам) разоблачительно-сатирическую линию спектакля. В, формально-постановочной стороне спектакля зрителю уготовано немало любопытного и острого». {50} Рецензия Верховского заканчивалась словами о том, что теперь, после «Бравого солдата Швейка», Молодой театр «представляет собою значительную, а подчас и передовую величину в нашей театральной сети».

Комедийно-сатирические мотивы спектакля доходили до зала безотказно. Радлов не страдал отсутствием чувства юмора, это знали и зрители «Близнецов», и те, кто предпочитал оперетту, и недавние посетители Свободного театра на Невском, 72. Последние хорошо помнили обозрение «Караул, режут!..» в постановке Радлова и оформлении Валентины Ходасевич, шедшее осенью 1927 г. — «ввиду огромного успеха!», как гласили афиши, — пять недель кряду по три и по четыре сеанса ежедневно. Но если жанровые условия игры про бравого солдата Швейка были общедоступны, то стилевая основа режиссуры показалась неясна рецензентам премьеры. Расходясь в оценках как угодно далеко, они отступали перед художественным анализом. Только со временем, по ходу сценической жизни спектакля тенденции стиля были осознаны критикой. В 1933 г. вполне обоснованно определял природу условного действия С. Л. Цимбал: «Образы “Швейка” сознательно ослаблены режиссурой в своей “материальной”, реалистической основе. Радлов избегает ряда неизбежных, казалось бы, локальных и временных красок, пользуясь вместо них сделанными в манере “постимпрессионистов” диапозитивными иллюстрациями Шемиота и вызывая отдельными сценами прямые ассоциации с живописью экспрессионистов»[[153]](#endnote-154).

Наблюдение было метким. Еще через несколько лет, к середине 1930‑х гг., черты экспрессионистской выразительности «Швейка» казались уже прямым вызовом реализму. Вдобавок, спектакль обносился и обветшал, потерял многих участников премьеры. 9 февраля 1936 г. Радлов капитально возобновил постановку. В тексте инсценировки Е. Ф. Тарвид появились злободневные выпады в адрес фашистов. Число эпизодов поубавилось, и это позволило заменить диапозитивы эскизно-карикатурными декорациями Н. Э. Радлова в духе журнальной сатирической графики.

И. Б. Березарк деловито перечислял преодоленные недочеты первой версии радловского «Швейка»: пагубное влияние Гросса и Дикса, «гротесковые и фантастические элементы представления», «перегруженность спектакля эксцентрикой, буффонадой». Но победа казалась критику неполной: «Новая реалистическая линия все еще проведена не во всем спектакле. Некоторые фигуры “Швейка” — вроде фигуры ротмистра или жандарма — слишком еще гротесковы; они как будто выпадают из плана новой постановки. Не удовлетворяют нас также отдельные сцены. Например, одной из наиболее ярких сцен “Похождений Швейка” является сцена пленения этого героя своей же австрийской армией, переданная в условных тонах; здесь живого человека даже заменяет марионетка. Эта марионетка, конечно, {51} наследие старой, эксцентрической постановки»[[154]](#endnote-155). Логика подобных критических выкладок нередко ставит читателя в тупик: жупел эксцентризма не помешал сцене сойти за «одну из наиболее ярких». Несмотря на все то, что было в «Швейке» преодолено и что осталось там непреодоленным, с 871‑го представления срок жизни спектакля продолжился, и общее число показов перевалило за тысячу.

Спектакли о современности, которые тогда предлагал Радлов, не могли похвалиться такой же долговечностью: они редко переходили в репертуар следующего сезона. Так было с весьма схематичной пьесой Б. В. Папаригопуло «Взрыв», показанной 5 февраля 1931 г. В ней сопоставлялись условия и цели работы ученого в СССР и на Западе. Основные события развертывались в Германии накануне захвата власти фашистами. Этой теме в ближайшие последующие годы посвящали спектакли И. Ю. Шлепянов («На Западе бой» В. В. Вишневского в Театре Революции), В. Э. Мейерхольд («Вступление» Ю. П. Германа в ГосТИМе), Б. М. Сушкевич («Суд» В. М. Киршона в Ленакдраме) и др. Пьесу «Взрыв» параллельно с Радловым ставил Л. С. Вивьен в руководимом им полустудийном Театре актерского мастерства. Оба спектакля привлекли внимание тематической новизной, однако Радлов отнесся к пьесе строже, чем Вивьен: выбросил отдельные сцены и даже роли (журналист Кранц), трактовал судьбы без лиризации «положительных» противовесов. Например, В. В. Меркурьев в ТАМе играл химика-изобретателя Мюзама на мягком обаянии, с простодушной улыбкой изображал разлад между его искренним пацифизмом и угрожающим родом его занятий. Цимбал свидетельствовал: «Вальяно, играющий ту же роль в Молодом театре, делает ее жестче, холоднее и условнее, но в большей мере приводит свою работу в соответствие с возможностями, данными драматургом». Нечто подобное произошло и с ролью капиталиста Уппеншлихта. Ю. В. Толубеев в ТАМе играл ее в веселым размахом, с интересом к противоречиям крупной натуры. «В Молодом театре его играет Смирнов, — писал Цимбал, — в очень острой, своеобразной интонации развертывая перед зрителем образ желчного, нестерпимо упрямого хозяина»[[155]](#endnote-156).

Разница трактовок объяснялась не просто выбором актеров. Отличались стилевые тенденции режиссуры. Работа Л. С. Вивьена строилась на подробной разработке психологической жизни характеров и отдавала дань внутреннему их оправданию. Радлову здесь была чужда сострадательная позиция, он пресекал лирическое самораскрытие персонажей и ограничивал психологический анализ рамками сумрачного экспрессионизма, находя в оттенках стиля локально-временной колорит действия, сгущая таким путем тона беспросветного отчаяния в показе судеб немецкой интеллигенции. Оправданно писал в связи с этим один из критиков спектакля: «Правильно выдвинув тему об ученом, погибающем в противоречиях капиталистической системы, в основном {52} воспринятую зрителем, постановщик вместе с тем не в меру подчеркнул экспрессионистские моменты, имеющиеся в пьесе. Это придало спектаклю некий мрачный, безысходный колорит…»[[156]](#endnote-157). Конечно, экспрессионизм доживал свои дни в спектаклях Радлова, как и на советской сцене вообще. Он брался не как исходная стилевая установка, а как подходящее к случаю выразительное средство. Но он был нежелателен, он пугал и он действительно отжил свое.

Да Радлов, должно быть, привык, что экспрессионизм в его спектаклях раньше находили кстати и некстати. Однажды так случилось даже с представленной в ТСИ комедией Островского «Не было ни гроша, да вдруг алтын». Не веря глазам, рецензент писал: «Все как будто на месте, искажений нет, но Островский безболезненно переведен в современную плоскость восприятия. Пьеса его внезапно становится без натяжки гротескной, иногда комедией масок, иногда почти экспрессионистической». А что касалось Б. П. Чиркова в главной роли, — он «сделал из смешного старикашки Крутицкого яркую и жуткую фигуру экспрессионистического Плюшкина»[[157]](#endnote-158). Положим, «старикашка» и у Островского не так уж смешон, особенно к финалу. Но как увидеть в Чиркове актера-экспрессиониста? Всякий, кто представляет себе природу органики этого актера, простодушно-почвенного, усмешливо-прочного, тут усомнится: полно, какой уж Чирков был экспрессионист и что же тогда понимать под экспрессионизмом? Безразмерный какой-то получался этот стиль в его российском варианте: экспрессионизм без берегов. Но тогда Радлова за стиль, как видим, поощряли, тогда это сходило за актуальный комплимент.

Многое переменилось к тому времени, когда Радлов показал антивоенный и антифашистский спектакль «Взрыв». Экспрессионизм успел утратить свойства критерия и сходил теперь за противоположность бодрой положительности, то есть за бранное слово. То, что ныне критика подразумевала под экспрессионизмом, и потянуло спектакль на дно. Впрочем, судьба спектакля ТАМа оказалась не намного счастливей.

Чувство времени позволило Радлову на том этапе безболезненно и насовсем распрощаться с остатками экспрессионизма, который больше не мог служить ни подспорьем, ни поисковой стрелкой. Другие, гораздо более крупные задачи выдвинулись взамен. Радлов опять обратился к «Отелло». Он уже ставил его весной 1927 г. в Акдраме для юбилея Ю. М. Юрьева и одновременно с учениками своей мастерской в ТСИ: с Г. И. Еремеевым — Отелло и Д. М. Дудниковым — Яго. Они играли и теперь.

4 мая 1932 г., за две недели до премьеры акимовского «Гамлета» у вахтанговцев, первый раз был сыгран первый шекспировский спектакль Молодого театра. Премьеры-ровесники обрели разную судьбу. Их родство не было близким и не бросалось в глаза. С блестяще оформленным и сыгранным первоклассными {53} актерами спектаклем Н. П. Акимова не мог состязаться скромный студийный опыт Радлова, где в скупых намеках на декорации играли зеленые новички.

Все же несколько сходных черточек неожиданно пересекли оба спектакля. С трагедии сбивались предрассудки исполнительских традиций и литературоведческих концепций, включая совсем тогда недавние вульгарно-социологические выкладки В. М. Фриче. В связи с этим такие общечеловеческие понятия, как долг, честь, любовь, ревность и т. п., вводились в рельефные исторические рамки, конкретизировались в характерах и поступках героев. Обыгрывалась, порой подчеркнуто, смена комических и трагических эпизодов, с преобладанием первых в начале действия и вторых — к концу. Это помогало героям спуститься с трагедийных котурнов и шагнуть на грешную землю. Внешне объединяло спектакли и то обстоятельство, что оба появились накануне широкой публикации писем Маркса и Энгельса о трагическом в искусстве, о «шекспиризации» и «шиллеризации». Спектакль Акимова из-за этого очутился в центре шумной дискуссии, стала видней уязвимость режиссерской концепции, поскольку скособочилось главное в «Гамлете» — нравственные искания героя. Спектакль же Радлова, напротив, был встречен молчанием. Зрители его охотно посещали, рецензенты немотствовали. Судьба двух шекспировских спектаклей не совпала. «Гамлет» Акимова, вспыхнув, прожил недолго. «Отелло» Радлова утвердился в репертуаре. 15 апреля 1935 г. спектакль был поставлен в новой режиссерской редакции, на сей раз получив обширную прессу, ленинградскую и московскую.

После этого Радлов негодующе писал: «Если *Гамлет* театра им. Вахтангова по прошествии трех лет окончательно и бесповоротно осужден как нигилистическая попытка снять центральную проблему шекспировской пьесы, то в этом эскизе *Отелло* я начал нащупывать тот основной и единственно мыслимый для нас подход к Шекспиру как драматургу реалистическому, который сделался для меня руководящим в моих дальнейших работах…»[[158]](#endnote-159). Радлов спешил отмежеваться от дерзкого Акимова, хотя никто их тогда не сближал. Все же он был прав, называя «Отелло» спектаклем, «который в моей лично режиссерской работе имел большое поворотное значение, потому что был первой моей попыткой дать трактовку Шекспира как великого реалистического драматурга»[[159]](#endnote-160). Так же справедливо он именовал в другой статье эту постановку «этапной и переломной»[[160]](#endnote-161).

Беглость и малочисленность откликов на премьеру 1932 г. затрудняет ее анализ. Только А. А. Гвоздев в обзорной статье обронил о ней несколько сочувственных слов. Он писал: «Интересные постановки классиков приходится видеть в маленьких театрах, и недавняя работа над “Отелло” Шекспира в “Молодом театре”, проведенная С. Э. Радловым, свидетельствует о том, что при умелом подходе можно добиться ценных результатов даже {54} на крошечной сцене, располагая составом совсем молодых актеров»[[161]](#endnote-162). Через полгода, в контексте другой обзорной статьи, Гвоздев доброжелательно заключал: «Следует приветствовать инициативу “Молодого театра” (реж. С. Э. Радлов), избравшего для своей работы “Отелло” в новом и свежем переводе»[[162]](#endnote-163). Речь шла о переводе А. Д. Радловой; он показался тогда многим вызывающе дискуссионным, да и был намеренно грубоват — подстать подлиннику. Имелась и еще одна общая оценка спектакля. Она отдавала дань «огромной интерпретаторской работе режиссуры, определившей подлинную и высокую конкретность, глубину и ясность всего постановочного замысла». О сути замысла говорилось: «Дело не в самом чувстве ревности, которое играет подсобную роль, а в тех взаимоотношениях человека и среды, которые обусловливаются и социальными, и расовыми, и всякими иными признаками. Вот эта тема и стала основой для спектакля Молодого театра»[[163]](#endnote-164). Автор обзора С. Л. Цимбал здесь же разъяснял сказанное примерами из спектакля.

Источниками анализа «Отелло»‑32 могут служить и разрозненные упоминания о ранней версии в рецензиях на «Отелло»‑35. Например, А. А. Смирнов писал, что уже в постановке 1932 г. «основные линии истолкования шекспировской трагедии были намечены очень тонко и правильно. Но спектакль не был еще свободен от кое-каких примесей, долженствовавших “облегчить” советскому зрителю восприятие Шекспира: гротескная трактовка роли Брабанцио и всего венецианского сената, шаржирование комических моментов, некоторые необязательные внешние эффекты. Шекспир, но все же слегка подкрашенный»[[164]](#endnote-165).

Тут снова приходил на память веселый акимовский «Гамлет». Но ведь и тот, опороченный опыт по своим внутренним тенденциям был победительно оптимистичен и нов. Имелась, должно быть, своя историческая закономерность в том, что вслед за мейерхольдовской ревизией «Ревизора», независимо с ней соприкасаясь, проводилась радловская ревизия «Бориса Годунова» Мусоргского, а вскоре после вызывающего акимовского «Гамлета» пурпурные балдахины и павлиньи перья по-своему и всерьез ниспровергались в радловском «Отелло». Разные попытки складывались в универсальный процесс, а процесс как целое охватывал, вбирал в себя и направлял индивидуальные творческие поиски.

Идеи шекспиризации, освобождения шекспировской трагедии от «шиллерщины» уже стали общим достоянием театра. Именно эти идеи отсвечивали и в радловском «Отелло». О том вполне объективно писал С. Л. Цимбал: «Три года назад театр впервые показал “Отелло”. Этот спектакль пытался вывести шекспировскую трагедию за пределы ложноромантической схемы, навязанной ей буржуазным театром. Впервые, — это можно сказать, не боясь впасть в преувеличение, — мы тогда увидели спектакль, по своим задачам подлинно реалистический, спектакль, {55} в котором шекспировская трагедия была очищена от бутафорского хлама “отвлеченных страстей”. Многого из предложенного режиссером радловцам не удалось поднять актерски. Рисунок спектакля был искусственно скомкан неприспособленной сценой. Но и в этом виде была видна активная мысль советского режиссера, расчищающего подлинному Шекспиру дорогу на советскую сцену»[[165]](#endnote-166).

Можно разглядеть тут разногласия с Смирновым: тот считал, что Радлов приукрасил Шекспира. Но — и это существенно — приукрасил, усиливая комедийные оттенки, то есть действовал все-таки не средствами романтизации, а намеренно ее снижая. Борьбе за подлинную классику, спорам о том, в чем она, эта подлинность и современность Шекспира, Мольера, Островского, Мусоргского, трудно отказать в актуальности поныне. Впрочем, покамест речь шла прежде всего о зеркальной верности подлиннику — главном вопросе тех театральных лет.

Шекспировский спектакль Радлова предстал новаторским лишь задним числом. Все же были достаточно ясны тенденции первоначальной режиссерской трактовки. Конкретно они выразились в следующем.

Отелло и Дездемона в равной мере виделись крупными личностями своей эпохи, передовыми свободомыслящими людьми ренессансного склада. Поддаваясь на уловки Яго, убивая Дездемону, Отелло убивал в себе богатства своего нравственного и духовного мира, перечеркивал все, чем жил, в чем воспитался, во что верил. Это не Дездемона изменяла ему: это он изменял себе. Когда приходила ясность, оставалось одно: перестать существовать, ведь он и без того уже себя уничтожил.

Герой радловского спектакля, проницательный, талантливый военачальник из низов, был, однако, благородным простецом, наивным добряком во всем, что оставалось за пределами военного дела. «Мой воин», — говорил он и Дездемоне в минуту нежности. Да она и впрямь мало имела общего с эфирной голубизной своих сценических предшественниц — была весела, радостна, отважна. Смело бежала она из родительского дома, готовая разделить с Отелло превратности военных дорог. Комически причитал Брабанцио, жалуясь дожу и сенату на похитителя дочери. Изрядно шаржированы были и дож, и сенат, и особенно Брабанцио. Когда талантливый полководец убеждал сенат клятвой любви к Дездемоне, — а сенат и рад был в том убедиться, ибо нуждался в услугах Отелло, — в героя впивался глазами палач, весь в красном, непременный участник заседаний. Режиссерский штрих, восходивший к шекспировским театральным временам, давал чисто радловскую перебивку смешного драматичным, снимал высокий восторг героя, вносил добавочный план. На минуту сталкивались открытые поступки плебея и коварство патрицианской власти, которой Отелло был нужен все же до поры, до времени… Другим режиссерским штрихом, {56} опять подсказанным эрудицией, было присутствие турок в сценах на Кипре. Так ближе проступали ситуации захваченного острова, повышалась наглядность картины в целом.

Главной находкой режиссера в действенном развертывании роли Отелло было то, что, по мере развития интриги Яго, герой не так поддавался ревности, как сопротивлялся ей. Во взглядах на мир, в простодушном рыцарстве Отелло опережал время, но время-то и ставило его на место. Мужество, открытость души Г. И. Еремеев передавал с убеждающей силой, но понемногу набегали тучи, отравлялось солдатское доверие, омрачалась любовь, уязвлялось расовое чувство и плебейская гордость, сбиваясь в комплекс, оборачиваясь решимостью, хмурой замкнутостью, холодной отстраненностью. Сентиментальность исключалась. Трагедия выводилась из сферы чувств в план рационального анализа, логических мотивировок. Такой подход выдавал знакомство Радлова с ранними положениями эстетики Брехта. Трагедия личности переводилась в план эпический, внеличный. С. Л. Цимбал констатировал: «Радловский Отелло испытывает не только личную трагедию. Личная трагедия для него отражение его оскорбленной расовой изолированности, он весь немного согнут, чуть-чуть “затравленный зверь”, потому что и в своей деятельной инициативе он не находит ни забвения, ни оправдания черному цвету своей кожи»[[166]](#endnote-167). Критик увидел в материале спектакля повод для социологических выводов, но пролил свет и на эстетическую суть увиденного. Другое дело, что, повернув в «Отелло»‑32 к эпическому театру, сделав несколько робких шагов в этом направлении, Радлов в «Отелло»‑35 направление изменил: и в новой версии своего театра, и в спектакле, поставленном с А. А. Остужевым на сцене Малого театра.

Впрочем, даже по ходу жизни первого варианта в недрах его происходили примечательные сдвиги. У Еремеева появился дублер — Б. А. Смирнов, актер мягкий и гибкий, высветливший непосредственной игрой иные сумрачные тени образа. Первой Дездемоной была Т. Е. Якобсон. Она выделяла черты активной, независимой натуры, хотя порой бывала холодновата и, как заметил критик, не столько женственна, сколько «дамиста». Образ стал лиричней, когда роль исполняла в очередь юная И. П. Гошева, с ее глубоким, от души идущим голосом, с лучистым взглядом огромных глаз.

Важную и неизменную функцию нес в спектакле Яго — Д. М. Дудников. Если Отелло и Дездемона теряли в этой версии спектакля поэзию чувств, то Яго утратил облик демонического злодея. Он ни перед кем не юлил, не прибеднялся, привычно покуривал свою трубочку. Типичный ландскнехт, в меру равнодушный, в меру честолюбивый, он был оскорблен тем, что Отелло продвинул по службе не его, «честного Яго», а пустого щеголя Кассио, — тут он считал себя обязанным мстить и не слишком разбирался в средствах. Гвоздева такой Яго удовлетворил не {57} вполне. После премьеры 1932 г. критик писал о радловском театре, которому «размах Шекспира кажется слишком громадным, и его пытаются “укротить”, предлагая в общем безусловно свежем спектакле — “Отелло” (в “Молодом театре”) снижение ролей (например, роли Яго) путем трактовки их в плане буржуазно-реалистической драмы»[[167]](#endnote-168). Гвоздев не принадлежал к вульгарным социологам, однако печать времени отзывалась и на его терминологии — в тех же рассуждениях о «буржуазном реализме».

Притом снижение образов Шекспира действительно имело место в спектакле 1932 г. Снизить образ Кассио призвано было его чувственное влечение к Бьянке, распутной девке с выпяченным животом и надтреснутым смехом. Кассио и Бьянка были увидены в спектакле словно бы холодными глазами Яго. В чувственно-животном ракурсе проявлялся и образ безответно влюбленного в Дездемону Родриго. Такая любовь уж заведомо развенчивалась в спектакле. Здесь в дело вступала эксцентрика.

Стремясь изобразить трагических героев, опередивших свое время и за то поплатившихся, Радлов и сам на несколько порядков продвинулся вперед в постижении Шекспира, хотя участи героев не разделил. «Отелло»‑32 был спектаклем находок; многое из того, что выглядит сейчас хрестоматийным, открывалось тогда заново. Но находкам сопутствовали немалые утраты. Иные логические мотивировки развертывались за счет поэтических обобщений, трагедия мысли теснила трагедию чувства. Оттого зрелище в целом выглядело «заземленным». Определение было общепонятным на заре радиовещания, когда диктор, прощаясь на ночь, напоминал слушателям: «Не забудьте заземлить ваши антенны». В спектакле антенны заземлялись исправно.

Было в этом и давнее радловское озорство, охота сбросить с плеч обузу традиционных навыков, мечта о простоте и силе на сцене. Уже в дни открытия Молодого театра его руководитель провозглашал одну из главных студийных задач — «регулярно проводить экспериментальную работу, отсутствие которой является пробелом ленинградской театральной жизни»[[168]](#endnote-169). А после «Отелло»‑35 Радлов откровенно признавался: «Не вытравить мне в себе боязни перед чересчур интеллигентными, немножко вегетарианскими драматическими актерами, не вытравить пристрастия к жонглеру, наезднику, акробату. Годами я добросовестно о них забывал, но все же боялся слишком глубоко усесться на диван рядом с дядей Ваней или Освальдом Альвингом»[[169]](#endnote-170). Признание вышло чуточку запоздалым. Что уж было вспоминать о театре Маяковского — Мейерхольда, с их пламенной ненавистью к тому, как «гнусят на диване тети Мани да дяди Вани»…

Тем более что Радлов сразу после Шекспира выпустил Ибсена, которого, правда, любил и Мейерхольд. Освальд Альвинг в самом деле уселся на диване в углу маленькой сцены Молодого театра, пусть и не «рядом» с режиссером. Брехтовские проблески, {58} едва мигнув в «Отелло»‑32, с этим спектаклем истаяли. Не надо, впрочем, упускать из виду поисковый, пробный, студийный характер постановки и «Привидений». В студийной практике — предшествовавшей и тогдашней — нередко случалось, что педагогический «альтруизм» руководителя отступал перед его режиссерским «эгоизмом». Бывало такое и у Радлова, хотя бы в пределах того же «Отелло».

Ближе сочетались оба начала в «Привидениях», показанных 13 мая 1933 г. в декорации-интерьере В. С. Басова. Критика приветствовала смелого режиссера, который решился возвратить на советскую сцену Ибсена, ею порядком подзабытого. Имелись тут и педагогические задачи. «После великолепного стихотворного шекспировского текста захотелось проверить себя на контрастном материале, на величайшей скупости человеческого слова, на величайшей сдержанности жеста», — писал Радлов[[170]](#endnote-171).

В «Привидениях» он подробно разработал перекрещивающиеся судьбы героев, драматическую тему прошлого, тяжко нависшего над настоящим. Логические мотивировки позволили избежать неврастеничной манеры игры, а с ней и обычных тогда упреков в «мистике» и «символизме».

Если Радлов справедливо считал этапной и переломной для себя постановку «Отелло», то о «Привидениях» он мог бы сказать, что это был первый успех его студийного театра, признанный серьезной критикой. В упоминавшемся обзоре С. Л. Цимбала содержится важная мысль о том, что ибсеновский спектакль «продолжает линию “Отелло” на новом материале и продолжает ее с большим и глубоким успехом». Продолжающуюся линию критик устанавливал «во всей подчеркнуто экономной и сдержанной атмосфере этого спектакля, в отказе от попыток сугубого “отеатраливания” Ибсена». Вообще говоря, в «Отелло» действительно происходило нечто весьма похожее. В «Привидениях» выразительницей стиля спектакля оказалась Т. Е. Якобсон — фру Альвинг. С. Л. Цимбал выделял «прекрасную по своей сдержанной и тонкой скупости игру Якобсон в роли фру Альвинг, несколько омолодившей этот образ, но придавшей ему то умное и печальное спокойствие, которое должно было у фру Альвинг выработаться под воздействием всей ее жизненной судьбы»[[171]](#endnote-172). Рецензент премьеры Г. Е. Белицкий, впрочем, нашел фру Альвинг чересчур «изящной» в минуты напряженного драматизма. Но он не отрицал, что «постановкой “Привидений” театр доказал свое уверенное и зрелое мастерство. В крохотном помещении, при слабо оборудованной сцене создан спектакль большого масштаба… Давно уже в ленинградских театрах не была так слышна тишина зрительного зала, и это лучший паспорт крепко растущему Молодому театру»[[172]](#endnote-173).

Характерно радловское решение получил образ Освальда. Подобно тому, как Отелло с развитием действия все упорней противился {59} подступавшим наваждениям ревности, так Освальд — Д. М. Дудников играл не болезнь, а здоровье, борющееся с болезнью. «Это совсем здоровый человек… — замечал С. Л. Цимбал. — Чем здоровее он, чем целостнее и жизнерадостнее весь его облик, тем страшнее и мучительнее каждый симптом наступающего физического недуга». В. В. Сошальская — Регина, Г. И. Еремеев — Энгстранд, П. Р. Антоневич — пастор Мандерс подходили к своим задачам с такой же неподчеркнутой, сдержанной серьезностью.

Серьезность — это определение применил к режиссуре спектакля Н. Д. Волков. Почти через год после премьеры он писал о «крайней серьезности подхода» Радлова к Ибсену, о наличии в спектакле признаков «отчетливого и ясного реализма, связанного с конкретной исторической обстановкой». По словам критика, «благородный и простой интерьер, в котором протекают все три акта пьесы, приятная, не назойливая игра световых пятен — все это оказалось отличным фоном для главного, к чему стремился постановщик, — к сосредоточенной выразительности и лаконичной игре актеров. Центральный образ художника Освальда послужил для Радлова прекрасно найденным поводом дать не художника вообще, но художника того времени, связанного с Парижем, откуда он приехал, и с французским импрессионизмом. Из французских мастеров Радлов выбрал Ренуара и “ренуаризм”, особенно в костюмировке действующих лиц. Вместе с тем и тоска Освальда по солнцу оказалась не только симптомом больного организма, но и недовольством художника, воспитанного на культе света, цвета “пленэризма”». В воображении критика «исключительно простая и деликатная» игра Дудникова рождала и более широкие ассоциации: приходила на память печальная участь Мопассана, смутно ощутившего накануне душевной болезни начало конца.

Описание Н. Д. Волкова позволяет воочию увидеть и услышать Дудникова в финале радловского спектакля: «Слова “Солнца! солнца!” — даны им не только как угасание сознания, но и как угасание самих слов в еле слышное (но все-таки слышное) отмирание слогов и букв. И зритель понимает всю трагедию надвинувшегося “семейного мрака”, когда до него доносится только одно жалобно звенящее бессильное “ц” из всего яркого слова “солнце”»[[173]](#endnote-174).

Спектакль поражал зрителей и критику больше всего тем, что возвращал Ибсена на сцену после полосы опасливого забвения, возвращал притом в качестве великого реалиста, знатока живой, страдающей человеческой души, тонкого исследователя неочевидных связей между людьми. Режиссура увидела в этих капиллярных, подпочвенных связях отзвуки токов социальных, сколок общественных противоречий. Реализм радловского спектакля вселял надежды. Об этом писал П. А. Марков, посмотрев «Привидения». Ему импонировало то, что театр Радлова {60} «чуждается затейливой и бесплодной претенциозности. Он не прибегает для своих спектаклей к упрощенной переработке текста; его не соблазняет легкая и надоевшая возможность “подогнать” пьесу под свои театральные данные». Высоко оценивая режиссуру, Марков, правда, сдержанней, чем Волков, отнесся к исполнителям: «… Замысел требовал такого актерского мастерства, которым студия еще не обладает. Внутренний рисунок ролей был свеж и нов, но актерское мастерство было явно недостаточным для его выражения»[[174]](#endnote-175).

Другой критик, О. С. Литовский, был, как и Н. Д. Волков, увлечен Дудниковым, его «очень интересным и тонким исполнением Освальда». В остальном он не расходился с Марковым. Одобряя режиссуру за «бережное и внимательное отношение к стилю драматургического произведения», Литовский уточнял смысл похвалы: «Не устраняя себя от активной трактовки спектакля, не отводя себе роли только педагога и пассивного наблюдателя происходящего на сцене, С. Э. Радлов вместе с тем не подменяет собой и драматурга. Подходя правильно к социальному раскрытию пьес, театр-студия не извращает автора»[[175]](#endnote-176).

Таким образом, реалистическая суть режиссуры Радлова заявила о себе на этом перегоне пути с очевидной для всех полнотой. Взоры скрестились на «Привидениях», которые А. И. Пиотровский расценил как «несомненно значительнейший классический спектакль ленинградского сезона»[[176]](#endnote-177). Радлов и сам с удовлетворением признавал: «Мне кажется показательным тот теплый прием, который встретили мои “Привидения” в Молодом театре. То, что я построил спектакль на доверии автору — актеру — зрителю, к их творческим возможностям, то, что я занялся дирижированием спектакля, то есть режиссурой *внутри* его биологического и социального смысла, а *не на периферии* темы, оказалось очень своевременным и было оценено прежде всего рядом ленинградских писателей»[[177]](#endnote-178).

Взоры скрестились на «Привидениях», но подлинным, решающим рубежом был «Отелло». Шекспировский спектакль и тогда и потом становился для Радлова стимулом режиссерской самоотдачи и самоограничения одновременно. К тому обязывали, со своей стороны, и цели студийного руководства.

На этом этапе в коллективе радловцев свершились организационные перемены. В январе 1934 г. Молодой театр вышел из-под эгиды Техникума сценических искусств, был передан в систему ленинградских государственных театров и переименован в Театр-студию под руководством С. Э. Радлова. В. Н. Соловьев к тому времени с коллективом расстался.

Наступил новый этап режиссерской деятельности Радлова. Как и раньше, художник не замыкался в рамках студийных исканий. В 1930‑х гг. он занимал посты художественного руководителя академических театров Ленинграда, оперно-балетного и {61} драматического, его приглашали на отдельные постановки крупные театры Москвы: Госет, Малый, МХАТ. Но где бы он ни работал, его главные заботы все равно принадлежали собственному детищу — руководимому им студийному театру. В качестве его наставника Радлов утверждал: «Своей основной задачей я считаю создание творчески сильного, культурного, талантливого актерского коллектива. Мне неинтересно проявлять себя как режиссера помимо актеров и не через актеров. Огромный рост актерского умения, блестяще обнаружившийся в “Привидениях”, постоянно видимый в скоро шестисотом спектакле “Швейка”, убеждает меня в правильности того пути, по которому я стараюсь вести труппу Молодого театра»[[178]](#endnote-179).

Радлов определял свою позицию с афористической ясностью.

Позицию подтверждала и предшествовавшая, и последующая практика режиссера.

# **{63}** М. Л. Жежеленко Николай Акимов в Новом театре

Николай Павлович Акимов относится к плеяде тех представителей советского искусства, творчество которых имеет непреходящее значение. Театральный художник, портретист, книжный график, начавший свой творческий путь в петроградском объединении «Мир искусства» еще до революции, он в дальнейшем стал режиссером-комедиографом, руководившим Ленинградским Театром комедии с 1935 по 1968 г. — с небольшим перерывом на несколько лет, перерывом вынужденным, когда он работал в другом театре. Об этом периоде и пойдет речь в данной статье.

Во второй половине 1940‑х гг., после печальной памяти доклада А. А. Жданова, постановления ЦК ВКП (б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» и особенно после постановления «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» (от 26 августа 1946 года) началось унылое шествие бесконфликтных пьес по сценам нашей страны. Ни о комедии, ни о трагедии тогда говорить не приходилось: вместе с живыми характерами, вместе с острыми конфликтами, пьесы теряли также и жанровую определенность. Акимов отворачивался от такой расплывчатой, аморфной драматургии и пытался сохранить прежнее лицо Театра комедии. Но в тот период тотальной подозрительности это кое-кому показалось признаком неблагонадежности, Акимову стало попадать от «придворной» критики. Лет через десять после того, Акимов вспоминал о том времени: «Людоедская критика, которая много лет орудовала на страницах нашей прессы, применяла простые способы для того, чтобы вымарывать из жизни целые когорты художников. Для этого применялись “орудия массового истребления”. Применялось название “буржуазные эстеты” — бух, один десяток выбыл, “воинствующие формалисты” — бух, двух десятков нет. И так далее»[[179]](#endnote-180). Акимов испытал такое и на себе: «Мое лицо много раз определялось критикой. Наиболее цензурное: западник, нерусский художник, эстет, формалист. Может быть, прибережем окончательное установление до некролога?»[[180]](#endnote-181)

{64} Настал «незабываемый 1949‑й», и началась борьба с космополитизмом: под эту рубрику попадали все те художники и критики, которые так или иначе интересовались западной культурой. Именно летом 1949 г., в разгар этой кампании, Театр комедии был приглашен на гастроли в Москву. Осторожные люди предупреждали Акимова, чтобы он не вез в Москву западный репертуар театра. Но не таков был Акимов, чтобы прилаживаться к конъюнктуре. Он гордился своими постановками (разных лет) зарубежной комедии и решил показать московским зрителям три из них: еще довоенную, но возобновленную только что «Собаку на сене» Лопе де Вега и новые спектакли — «С любовью не шутят» Кальдерона и «Путешествие Перришона» Лабиша.

5 августа 1949 г. в «Правде» появилась статья Г. Гракова «Рецидивы формализма», где писалось: «Кто-то умудрился привезти на гастроли в столицу заурядный театр, способный продемонстрировать лишь изрядное количество пороков и недостатков… Почему Комитет по делам искусств упорно игнорирует справедливую критику в адрес этого театра и не принимает мер к решительной перестройке его работы?»[[181]](#endnote-182)

Комитет по делам искусств поспешил исправить свою «ошибку». Акимова вызвали на совещание (оно состоялось 9 августа), где его обвинили в космополитизме, формализме, конструктивизме, экспрессионизме, натурализме[[182]](#endnote-183).

Впоследствии, вспоминая это совещание, Акимов рассказывал: «Когда на меня были вылиты ушаты соответствующей жидкости, тогдашний председатель Комитета по делам искусств вынул самый страшный документ, который должен был меня убить, — мою статью 1922 года, в которой я признавался, что мне нравится Ван Гог. И теперь это было громогласно объявлено на совещании. Но бедный председатель оказался в ужасном положении, потому, что никто из “понятых”, которые присутствовали при моем уничтожении, не знал, кто такой Ван Гог. Председателю пришлось объяснить собранию, что это “ужасный художник, у которого на картинах поломаны все руки и ноги”»[[183]](#endnote-184).

Тогда, на совещании в Комитете по делам искусств, от Акимова потребовали покаянной речи. Может быть, произнеси он такую речь, его бы оставили худруком Театра комедии. Но Акимов не стал каяться и просить прощения.

Перед нами сейчас — текст его тогдашнего выступления. Приведем фрагменты из него. «Было бы нелепым представлять себе, — говорил режиссер, — что четырнадцать лет под моим руководством мог бы существовать театр, делающий одни ошибки. Я собирал и растил этот коллектив. Я верю в его дальнейший рост и успехи. И если я уже не буду им руководить, все равно я не могу не думать о нем, не болеть душой за его судьбу… “Рецидивы формализма” — называется статья в “Правде”. Если бы я стоял на позициях формализма, то я нашел бы в себе смелость сейчас об этом сказать. Но это не так!»[[184]](#endnote-185)

{65} От Акимова ждали совсем другой речи. Он прямо сказал тогда: «Доклад мой вас не удовлетворит».

Действительно, не удовлетворил. Газета «Советское искусство» кратко информировала: «Выступление тов. Акимова свидетельствовало не только о том, что он не задумался серьезно над своим творческим методом, но прежде всего не пожелал разоружиться, признать свои очевидные ошибки формалистического характера»[[185]](#endnote-186).

13 августа 1949 г. Н. П. Акимова освободили от обязанностей главного режиссера Театра комедии. Художнику пришлось оставить коллектив, который он вырастил, с которым разделял трудности и успехи, с которым вместе прошел многолетний, нелегкий путь исканий. Так драматически прервалось руководство Акимова Театром комедии.

Но он не из тех, кто падает духом от неприятностей. В его записях того времени есть такие слова: «Когда радость — эмоции уместны. Когда трудно — здравый рассудок и спокойствие»[[186]](#endnote-187).

В это тяжелое для него время Акимова не покидали не только здравый рассудок и спокойствие, но и чувство юмора. Он записывал: «Если видишь сучок в глазу своего ближнего, не бей его бревном по голове»[[187]](#endnote-188). Или: «Хорошо еще, когда есть опухоль, которую можно вырезать. А если опухоли нет, а резать хочется? В таких случаях режут живое мясо»[[188]](#endnote-189).

«Черный юмор»? Но он помогал Акимову выстоять. Отняли возможности заниматься режиссурой? Значит, он будет оформлять как художник чужие спектакли! (В 1949 – 1950‑м гг. он оформил «Женитьбу» Гоголя в Ленинградском Новом театре, комедию Д. Б. Угрюмова «Человек с именем» в Московском театре сатиры и «Победителей ночи» И. В. Штока в Московском театре драмы). «Отлучили» от Театра комедии? Значит, он будет работать в других театрах! (Главный режиссер Московского театра драмы Н. П. Охлопков предоставил Акимову возможность поставить спектакль — пьесу С. А. Алешина «Директор»).

И вот произошло настоящее чудо: «стойкий оловянный солдатик» победил! В начале мрачного 1952 г. Акимову предложили стать главным режиссером Ленинградского Нового театра (впоследствии — Театра им. Ленсовета). Как это случилось? Дело в том, что после смерти (в 1946 г.) руководителя этого театра Б. М. Сушкевича его детище оставалось беспризорным. Частая смена главрежей и репертуарная эклектика привели театр в плачевное состояние. Он совершенно потерял зрителя. Раз в неделю его помещение сдавалось под киносеансы. Театр «горел», хотя в его труппе были такие сильные актеры, как В. А. Таскин, А. В. Абрамов, Ю. Т. Бубликов, Г. П. Короткевич, В. И. Лебедев и другие.

И тут ленинградские театральные власти вспомнили, как в 1935 г. нашелся режиссер, который спас «горящий», бесхозный {66} Театр комедии, возглавив его. То был Акимов. И теперь его снова призвали спасать театр…

В творческой деятельности Акимова «новотеатровского» периода проявились два свойства этого режиссера: во-первых, его способность вникнуть в интересы, наклонности другого, иного, чем прежний, театра; и во-вторых, его желание при этом оставаться верным своей творческой программе.

На всем протяжении своего режиссерского пути Акимов стремился, чтобы его театр был искусством не только актерским и режиссерским, но и изобразительным, и придавал огромное значение пластике исполнителей, строению мизансцены, изобразительной детали (не говоря уже о декорациях и костюмах). Декорации, костюмы, мебель, бутафория, освещение — все «играло» в его спектаклях. И эта черта акимовской режиссуры нашла свое проявление в его постановках на сцене Нового театра.

С самого начала режиссура Акимова определилась как комедийная, тяготеющая к преувеличению, заострению, гротеску, сатире. И это нашло свое продолжение в Новом театре.

Акимов всегда вел борьбу со штампами и трафаретами в искусстве, заостряя ее иногда до полемического вызова. Тяга к вызову, эпатажу, «обратным решениям» дала себя знать и в Новом театре.

Но Акимов не пытался превратить этот театр в еще один театр комедии. На одной из встреч с труппой Нового театра Акимов говорил: «Я убежден, что театры должны быть разными. Если бы чудом удалось сделать все театры одинаковыми, — это была бы медвежья услуга населению… Надо уважать чужое творческое лицо»[[189]](#endnote-190).

Акимов уважал традиции Нового театра, традиции Сушкевича. И хотя для своего режиссерского дебюта на сцене Нового театра Акимов избрал комедию — свой излюбленный жанр — но пьеса в стихах «Весна в Москве» Виктора Гусева была лирической, что раньше показалось бы Акимову досадной помехой — лирических комедий он не любил. Но уважая романтическую, приподнятую поэтику спектаклей Сушкевича и Бромлей (возьмем хотя бы шиллеровскую «Марию Стюарт» — знаменитый спектакль 1939 г.), Акимов нисколько не притушил, а напротив, усилил романтическую линию своего спектакля. Образ весенней столицы явился лирической доминантой этого зрелища. Но Акимов не был бы Акимовым, если бы он остановился на лиризме… Прежние постановки этой пьесы тоже отличались и лиризмом, и романтикой, и оптимизмом. Самая крупная — до акимовской — постановка «Весны в Москве» была осуществлена В. Н. Власовым на сцене Московского театра Революции в мае 1941 г. Вот что писал об этом спектакле Г. Н. Бояджиев в «Очерках истории русского советского драматического театра»: «За два месяца до войны в театре была осуществлена лирическая молодежная комедия Гусева “Весна в Москве”. Спектакль, {67} талантливо решенный режиссером В. Власовым, был сыгран молодой частью труппы с хорошим подъемом, в бодрых, жизнерадостных тонах… Театр правильно делал, избегая излишнего углубления конфликта»[[190]](#endnote-191).

Вот с этим последним Акимов был решительно не согласен. Если он всегда углублял конфликты, то тем более — в пору торжества «теории бесконфликтности». К сожалению, не только в спектакле театра Революции, но и в самой комедии Гусева конфликт был не слишком глубоким, а финал его совсем сглаживал, о чем не без яда писал Лев Кассиль в довоенной рецензии (на тот же спектакль): «В результате любящие сердца сведены, ошибки, как говорится, осознаны и исправлены, и остается только пропеть хорошую песню, которой и кончается пьеса»[[191]](#endnote-192).

Конечно, «из песни слова не выкинешь», но Акимов всеми силами заострял конфликт комедии, старался выявить в ней сатирическое жало. При этом центральный конфликт комедии он увидел не в борьбе заносчивой Нади Ковровой со всем коллективом, а в борьбе Нади и ее друзей, с одной стороны, и теми, кто пытается ей противодействовать, — с другой.

Под обстрел акимовской сатиры попадали те персонажи, которые в пьесе обрисованы лишь с добродушной иронией. Акимов обличал в них такие ненавистные ему явления, как бюрократизм, карьеризм, приспособленчество, трусость. Эти свойства были персонифицированы в трех сатирических героях спектакля: коменданте общежития, доценте Здобнове и заместителе директора Суздальцеве.

Самый открытый, яркий и, так сказать, «простейший» вид подлеца был представлен в образе коменданта общежития (артист А. В. Абрамов).

Уже костюм коменданта был карикатурным: он состоял из двух разножанровых половин. Внизу — высокие военные сапоги, в которые заправлены брюки-галифе; вверху — франтоватый сюртук и накрахмаленная манишка с бантиком. Двулик был и сам комендант — хамелеон нового образца: для одних — суровый воин, для других — комильфо из «бывших». У коменданта — Абрамова — была богатая палитра интонаций — от хриплого, властного окрика до угодливого тенорка — смотря по тому, с кем он говорил.

Вот к коменданту подходил заместитель директора Суздальцев. Спина коменданта мгновенно сгибалась; глаза глядели по-собачьи преданно, на губах появлялась вопросительная улыбочка: чего изволите? Суздальцев курил. Он хотел сбросить пепел и направлялся к урне, но комендант преграждал ему дорогу и самозабвенно протягивал начальнику собственную ладонь. Суздальцев небрежно сбрасывал пепел в руку коменданта, а тот морщась от боли, но с благоговением опускал в карман «священную золу».

{68} Но при появлении «подозрительного» незнакомца, да еще посмевшего снять со стены приказ, елейный человечек мгновенно превращался в унтера Пришибеева. Уж он-то умел воспользоваться данной ему крупицей власти! «Вам придется ответить. Я вас в милицию отведу… Мы сейчас выясним, кто ты таков!» — «Правильно, — отвечал незнакомец, — депутат Верховного Совета Крылов».

Переключение происходило мгновенно, без паузы. «Товарищ депутат! — восклицал комендант с радостной готовностью. — Большую ошибку я сейчас совершил. За то, что бумагу повесил такую, наказание я заслужил. Прошу обо мне доложить начальству и примерно меня наказать». Каялся он так же вдохновенно, как понукал людьми. Кончалась эта сцена весьма многозначительно. Во время разговора с депутатом комендант прятал в карман трубку назойливо звонившего телефона. (Разговаривать по телефону в присутствии Крылова он не решался). Потом забывал об этом. Но когда Крылов уходил, отмахиваясь от лебезящего перед ним коменданта: «С тобой возиться, что в крапиву садиться», а испуганный комендант хотел побежать за депутатом, помочь открыть ему дверь, — телефонный шнур натягивался и задерживал его. И комендант, не понимая в чем дело, замирал от страха. Казалось, он считал власть депутата всемогущей настолько, что она могла действовать физически[[192]](#footnote-2).

Доцент Здобнов, которого играли в очередь артисты А. Гельцен и Л. В. Шостак, воплощал черты конъюнктурности, карьеризма, беспринципности. Этот гадкий и скользкий молодой человек с мягким голосом, любезной улыбочкой, на все отвечал заготовленной обтекаемой фразой: «Интересно, но спорно». Его трусливый цинизм выражался в афоризмах: «Ведь в сущности, между “нет” и “да” очень короткое расстояние», «Главное — это создать впечатление, что вас почему-то ругать нельзя, что кто-то вступится в грозный час, что кто-то там, наверху, за вас». Здобнов в акимовском спектакле всегда носил с собой блокнотик, и как только тот или иной начальник открывал рот, доцент, полуотвернувшись, стыдливо, словно стараясь быть незамеченным, записывал каждое его слово в свой блокнот.

Наконец, самый замаскированный вид подлеца олицетворял собой заместитель директора института Суздальцев. Он (в исполнении П. П. Панкова) был не только с виду интеллигентен и доброжелателен, но и обаятелен — с мягкой кошачьей походкой, неожиданной для большого тела, бархатным басом и заразительным раскатистым смехом. И только в финале, когда распутывался клубок закрученных им интриг, становилась ясной подлинная суть этого «ученого», деятельность которого целиком сводилась к доносам и кляузам.

{69} Сатирические черты спектакля были сосредоточены не только в этих трех персонажах, а бисером рассыпаны и по другим образам; режиссер иронически очертил даже одного из самых положительных героев пьесы: парторга института Михаила Гаранина. В исполнении В. В. Петрова он представал самодовольным, назидательным. По-своему любя Надю, он жестоко ранил ее «проработочной» статьей — в спектакле это выглядело не образцом критики, а черствостью.

Оценивая спектакль «Весна в Москве», критик Н. Н. Кладо писал: «Стоило Н. Акимову заострить отдельные положения, преувеличить черты некоторых характеров, как они приобрели типичность, а вся комедия заиграла сатирическими красками»[[193]](#endnote-193).

В связи с «Весной в Москве» Новый театр познал давно забытую сладость аншлагов. И все же… Все же успех следующей постановки Акимова намного превзошел популярность «Весны». Это спектакль «Тени» по пьесе М. Е. Салтыкова-Щедрина, выпущенный накануне 1953 г.

Взяться за сценическую реализацию «Теней» было шагом смелым и рискованным, обо пьеса имела дурную репутацию незаконченного и слабого произведения. К тому же тут не оказалось сценических традиций, от которых Акимов всегда любил отталкиваться, с которыми полемизировал. Режиссер шел по целине, используя только собственный творческий багаж.

В спектакле Нового театра «Тени» были реализованы хорошо знакомые зрителю по Театру комедии типично акимовские выразительные средства: изящество декоративного убранства, изобразительная деталь, несущая значительную смысловую нагрузку, ряд блестящих пластических приемов. Вот несколько примеров образного мышления режиссера.

… Акимов применил в этом спектакле проекционный фонарь. На занавесе-экране между картинами пьесы появлялись заставки в виде теней. Первая тень, еще до начала пьесы, — изображение конной статуи Николая I. А затем на экране менялись темные силуэты мужчин во фраках, цилиндрах, с моноклями и толстыми сигарами; женщин в шляпах с перьями, в пышных кринолинах. В этих тенях было что-то мрачное и тревожное, бросающее отсвет на весь спектакль, в котором — по контрасту с заставками — не было внешне выявлено зловещее начало.

… В первом акте трое чиновников, весело балагуря, прогуливались под руку по большому, просторному кабинету Клаверова. Вдруг за окнами раздавалась барабанная дробь и визгливые звуки флейты — очевидно, по улице проходил воинский отряд. Тут же чиновники непроизвольно начинали маршировать в ногу, как заводные солдатики. И сразу духом николаевской казармы веяло от уютной, богато обставленной залы.

… В кабинете чиновника Клаверова висел портрет Гарибальди, который воспринимался зрителями как свидетельство либеральных убеждений хозяина кабинета. Но вдруг Клаверов {70} подходил к портрету, резко отодвигал его, и оказывалось, что изображение вождя итальянской революции только прикрывает и маскирует собой другой портрет — куртизанки Клары.

Во всем этом ясно читался режиссерский почерк Акимова. Но обнаружились и совершенно новые черты. Ни в одной из прежних акимовских постановок классики не было бытовой достоверности. Прошлые эпохи всегда стилизовались и эстетизировались художником — и в испанской высокой комедии, и в пьесах Шекспира, и в русской классике. А теперь Акимов стремился к достоверности во всем: в игре актеров, в передаче колорита эпохи, в костюмах, в декорациях, в реквизите (некоторые предметы в кабинете Клаверова были подлинными вещами середины XIX века; колокольчик на столе, ручка двери, курительный столик — все это Акимов отыскал в ленинградских комиссионных магазинах). Историческая подлинность эпохи сочеталась с психологической достоверностью поведения героев.

Отчего же режиссер, всегда тяготевший к условности, обнаженной театральности, гротеску, пренебрег всем этим именно тогда, когда перед ним оказался такой благодарный материал, как сатира Салтыкова-Щедрина?

Акимов не выносил банальности на сцене. И подыскивая ключ к режиссерскому решению «Теней», он раздраженно думал о том, что «до сих пор некоторые режиссеры считают возможным руководствоваться готовыми рецептами сценического истолкования классиков… Эти весьма упрощенные рецепты предписывают ставить Тургенева в “нежных пастельных тонах и дымке”, а Гольдони — в пестрых, цветистых тряпках… Для Салтыкова-Щедрина тоже выработано готовое образное решение, якобы пригодное для работы над любым щедринским спектаклем, — непременно мрачный гротеск, карикатурные гримы, условная заостренность характеристик… Вот почему, приступая к работе над пьесой “Тени”, мы решили не думать о “щедринском стиле” или “щедринском колорите”, а старались найти верный образ конкретной пьесы Щедрина “Тени”»[[194]](#endnote-194).

Акимову действительно удалось найти «верный образ» пьесы Щедрина. Ведь и в самом деле пьеса «Тени» не имеет никакого отношения к узко понимаемому «щедринскому стилю» — тому гротеску «с рыжими париками и наклеенными носами»[[195]](#endnote-195), который часто приписывают Щедрину, забывая, что у него, кроме «Помпадуров и помпадурш» или «Истории одного города», есть совсем иные произведения, такие, как «Губернские очерки» или «Пошехонская старина». В «Тенях» нет заостренного гротеска. У Клаверова на плечах отнюдь не «органчик», а умная, красивая голова.

Таким, образом, Акимов увидевший в пьесе психологическую драму, возможно, оказался ближе к глубокому толкованию «Теней», чем ревнители абстрактного «щедринского стиля».

Сторонников этого стиля смутила неожиданная для них {71} трактовка пьесы. Некоторые критики выступали, например, против оффенбаховской музыкальной стихии, пропитывающей постановку. В одной из статей говорилось: «Следует поставить в упрек режиссеру известную облегченность… Она в ненужной и чуждой сатире Щедрина легкости, введенной в спектакль опереточной музыкой Оффенбаха, начисто лишенной сатирической окраски»[[196]](#endnote-196).

На деле мелодия Оффенбаха, звучащая в спектакле (общее музыкальное оформление Д. Толстого), вела к весьма неожиданным сатирическим контрастам. Так, столкновение почти героического пафоса, с каким Бобырев в третьем акте распевал песенку на мотив «Периколы» («Мы покорно шею гнули и не пытались возражать, только вы один дерзнули протестовать, протестовать»), и легковесности самой мелодии, — показывало ироническое отношение режиссера к либеральному бунту чиновника.

Акимова упрекали и в «защите» щедринских сатирических персонажей. Наибольшую тревогу критики вызвал образ Софьи Бобыревой в исполнении Г. П. Короткевич.

Некоторые критики уверяли, что история Софьи Александровны, которая стала любовницей начальника своего мужа, — история деградации и падения, постепенного превращения этой женщины в куртизанку. В спектакле же, как писалось в одной из рецензий, «черты хищницы, будущей помпадурши, так явственно намеченные Щедриным, сглаживаются. Это снижает социальную заостренность образа»[[197]](#endnote-197). Но в том-то и дело, что Акимов не увидал в щедринской Софье ни хищницы, ни помпадурши, он увидел женщину — любящую и страдающую. Даже в пьяном разгуле Софьи (третий акт) режиссер и актриса усмотрели не растление личности, а, напротив, ее пробуждение, ее отчаянный, хотя и жалкий бунт.

… Раздавался звук колокольчика у входной двери квартиры чиновника Бобырева, и вскоре гостиную заполняла веселая, оживленная, хмельная компания. Ее центр — Софья Бобырева. Бросалась в глаза перемена, происшедшая с ней после второго акта. Там зрители знакомились с бойкой, остроумной, любившей успех, но при этом доверчивой, доброй и восторженной молодой женщиной, которая, приехав в Петербург из провинции, жадно и робко наслаждалась комфортом столичной жизни. Сейчас перед зрителями представала светская красавица — равнодушная, холодная, циничная. Поклонники, которых она привезла к себе домой из ресторана, окружили ее, а она взирала на них с усталым жеманством. «Какие у вас чудесные плечи», — чуть не облизываясь, мурлыкал чиновник Набойкин (артист Ю. Т. Бубликов). «Клаверов тоже находит это», — бесстрастно отвечала Бобырева. «Все для Клаверова…» — с досадой бормотал Набойкин. «Не для вселенной же!» — усмехалась Бобырева. Проходило всего несколько минут сценического действия, а зрители уже ощущали безрадостность веселья Софьи, ее растерянность {72} и тайное страдание. Она бросала украдкой короткие, быстрые взгляды на дверь, и становилось понятным, что она любит своего обольстителя, любит горячо и безнадежно, и скрывает свою любовь, и ждет его. Но пока Клаверов не приходил, нужно было как-то скоротать время, нужно было показать поклонникам, что ей очень весело. Так возникала в спектакле одна из лучших сцен: пение и танец Софьи Александровны. Она пела арию из оперетты Оффенбаха и отплясывала канкан, нахлобучив чей-то цилиндр и высоко поднимая юбку. Танцуя, она в азарте вскакивала на пуф, а затем в изнеможении падала спиной на рояль, закрыв глаза и блаженно улыбаясь. Восторженные поклонники обступали ее. Софья Александровна садилась, поджав под себя ноги. Она сидела на рояле, смотрела поверх всех голов и продолжала улыбаться. Совершенно неожиданно раздавался ее высокий, чистый, почти детский голос: «Скажите, господа, отчего так скучно жить на свете?» И эти слова звучали очень печально, безнадежно.

А в четвертом действии, когда Софья Александровна видела равнодушие к ней и трусость оберегавшего свою «честь» Клаверова так же ясно, как ничтожество и безволие мужа, — героиня спектакля становилась внезапно повзрослевшей, тихой и сосредоточенной. Что ждет ее впереди, когда после побега к любовнику она бесславно возвратится к мужу? Это неизвестно, это за скобками пьесы. Но из спектакля было ясно одно: Софья Александровна больше не находится во власти иллюзий, она прозрела, хотя это прозрение трагично. Таким образом, в Софье Бобыревой, какой ее сыграла Короткевич, и в помине не было черт «хищницы», «будущей помпадурши».

Возражения критики вызывала также трактовка Бобырева, в образ которого артист В. В. Петров внес истинный драматизм и сделал его страдающим персонажем, тогда как он будто бы «совершенно ничтожный, эгоистичный и недалекий чиновник»[[198]](#endnote-198). Непривычными казались истолкования ролей Свистикова (артист А. В. Абрамов), в котором режиссер увидел не низкого, но униженного человека, и Клаверова, не лишенного в спектакле ума и обаяния (артист В. И. Лебедев).

Акимов отнюдь не пытался выступать адвокатом героев или «жалеть» их. Просто он отстаивал иной метод обрисовки отрицательных персонажей, отличный от того, какой требовали защитники «щедринского стиля».

В героях пьесы Акимов видел не заданные сатирические величины, а живых людей, со своей психологией, своими характерами, своей правдой. Но это не значит, что в спектакле не было обобщений, что каждый герой представлял собой только частного человека, а не социальное явление. Уже заставки к каждому акту — темные силуэты — несли обобщающую мысль спектакля: «система», которую Набойкин великолепно назвал «дисциплиной», превращает живых людей в исполнителей закона (вернее, {73} беззакония), в послушные тени своих всевластных хозяев. Но оказавшись тенями по социальной сущности, герои спектакля отнюдь не обезличились, не потеряли индивидуальных свойств. Против такого «затенения» был сам Салтыков-Щедрин: «Если художник… будет видеть в людях носителей ярлыков или представителей известных фирм, то результатом его работы будут не живые люди, а тени»[[199]](#endnote-199).

Таким образом, Акимов защищал и отстаивал Щедрина от шаблонов «щедринского стиля» и «щедринских традиций».

Многозначительным был конец спектакля: *тот* же кабинет Клаверова, который мы видели в первом акте, и *та* же мебель, и *тот* же пейзаж из окна, и *те* же тупые звуки солдатского марша. Какое имеет значение, что растоптана еще одна душа и превратился в тень еще один живой человек — это ничего не может изменить в распорядке жизни императорского Петербурга. Такой финал наполнял емким обобщающим смыслом начальную метафору спектакля — изображение Николая Первого на коне: Николай Палкин умер, но его дух, его система остались незыблемыми в царской России.

Акимов поднялся до глубокого идейного постижения и оригинального сценического прочтения русской классической драматургии. Режиссер сделал значительный шаг вперед в собственном творчестве: в «Тенях» театральность сочеталась с психологизмом, четкость режиссерской партитуры — с пристальным вниманием к актеру.

В 1954 г. Акимов поставил на сцене еще более значительную русскую пьесу — «Дело» А. В. Сухово-Кобылина.

Написанная приблизительно в одно время с «Тенями», в шестидесятых годах прошлого века, эта драма рассказывала о том же петербургском чиновничестве: но если в «Тенях» оно представало в частной жизни, то здесь раскрывалось в служебной деятельности. Спектакль Акимова «Дело», таким образом, можно рассматривать как продолжение «Теней». И в постановках имелось много общего.

Но были и существенные расхождения, которые объяснялись уже разницей драматургического материала: «Дело» — пьеса гораздо более яростная в своих обличениях, чем «Тени». Написанная под личным впечатлением «из самой реальнейшей жизни с кровью вырванного дела», она пропитана желчью и горьким сарказмом. Поэтому в отличие от сдержанного, спокойного тона, которого придерживался режиссер в «Тенях», основной интонацией «Дела» становится открытый гнев. Никогда раньше не создавал Акимов такого темпераментного, страстного спектакля.

Начало его было почти публицистичным. Бледный молодой человек выбегал на авансцену и выкрикивал обращение «К публике», предпосланное Сухово-Кобылиным пьесе. Беспощадные и обличительные слова пролога как бы превращали зрительный зал в зал суда, к которому взывал драматург.

{74} Пролог к спектаклю на том не заканчивался… Акимов представлял действующих лиц пьесы, оживляя ремарку Сухово-Кобылина. Представление актеров вырастало в целый эпизод. Занавес раскрывался, и зрители видели лестницу, на которой стояли действующие лица пьесы по порядку чинов: на верхних ступенях — «начальства», ниже — «силы», а под лестницей, в темном углу — «ничтожества или частные лица». Застывшие фигуры стояли, как мумии, как музейные экспонаты, и молодой человек подходил поочередно к каждому с указкой, аттестуя его. Зловещее впечатление производил этот музей «восковых фигур» бюрократического Петербурга.

В конце пролога «частное лицо» Муромский (И. Д. Назаров), исхудалый и страдающий, подходил к рампе и протягивал руки в зрительный зал, словно моля о пощаде.

Затем в первой сцене Муромский пил чай с баранками и беседовал с купцом о своем имении; во второй картине была выведена канцелярия, и те самые чиновники, что в виде страшных мумий стояли на лестнице, — теперь шутили, смеялись и пели. Сам Максим Кузьмич Варравин, чье свирепое лицо и огромный лысый череп зрители видели на афише к спектаклю, появлялся в облике розовощекого добряка. Но после пролога зритель уже не верил всей это внешней безобидности.

Центром акимовского «Дела», средоточием обличительного пафоса его был образ Варравина в блистательном исполнении П. П. Панкова.

При первом появлении Варравин казался почти добродушным. Покидая департамент, он уносил с собой банку с вареньем и игрушечную лошадку — в семью. У него были мягкие движения, приятный ласковый бас, и вообще он отнюдь не производил отталкивающего впечатления. Очевидно исходя из этого, некоторые критики сделали вывод, что Варравин — не садист, а обычный человек, поставленный в особое положение. «Он не зверь, не изверг, — он просто любит хорошо пожить, а казенного содержания все как-то не хватает»[[200]](#endnote-200). «Он никакой не злодей. Просто это его работа, он только верный страж того… беззакония, которое для него является единственным законом»[[201]](#endnote-201).

Нам кажется, что это не так. Герои «Теней» действительно были не злодеями, а самыми обыкновенными людьми, которые стали вершителями беззакония. Варравин же — злодей, изверг и садист. Разве не садист говорил Тарелкину, низко склонившись над ним и ласково взяв его за руку: «Ведь я тихой смертью изведу — знаете. Ведь я из бренного-то тела таким инструментом душу выну, что и не скрипнет». Разве не зверь шел на Муромского прямо по столу? Разве не изверг придумал инквизиторскую пытку старику и свел его в могилу? В нем не было ни духовного, ни морального, ни интеллектуального начал. Он не имел ни чувств, ни привязанностей… В последней части трилогии «Смерть Тарелкина» есть такой диалог между Варравиным и {75} Тарелкиным. «*Тарелкин*. Вы мое нравственное чувство оскорбляете. *Варравин*. Что? Нравственное чувство? А это что за настойка? На каких ягодах? Деликатесы какие! Нравственное чувство!» Садист и изверг Варравин — Панков был страшен. Недаром Муромский, послушав Варравина, заключил: «Вот он, антихрист, действительный статский советник!» И думал он так, вспомнив слова купца Ивана Сидорова: «Антихрист не то, что народился, а уже давно живет и уже в летах, солидный человек… Служит и вот на днях произведен в действительные статские советники и пряжку имеет за тридцатилетнюю беспорочную службу… И все скорби наши, труды и болезни от этого антихриста действительного статского советника».

Конечно, такая трактовка образа Варравина была не единственно возможной. Например, в спектакле «Дело», поставленном Б. М. Сушкевичем в 1927 г. на сцене МХАТ‑2, «за внешними повадками, угловатостью, мимикой подлого лица Варравина (Готовцева) “просвечивала” непроизвольная веселая издевка актера над своим героем»[[202]](#endnote-202).

В исполнении П. П. Панкова ощущалась ненависть актера и режиссера к персонажу, выраставшему в символ зловещего социального явления.

Хотя по пьесе почти не известна биография Варравина, но она была видна в каждом жесте, в каждой интонации актера. Панков подчеркивал, что его герой вышел из низов и прошел долгую школу унижения и раболепства прежде, чем достиг «степеней известных» и стал генералом. «Низкая душа, — писал Ф. М. Достоевский в “Селе Степанчикове”, — выйдя из-под гнета, сама гнетет». За все те оскорбления, которые он в жизни вытерпел, Варравин теперь взимал с кого мог — с просителей, с подчиненных. В лицо начальнику — избалованному, инфантильному старику, занятому своим желудком куда больше, чем доверенными ему государственными делами (В. А. Таскин), Варравин — Панков заглядывал с верноподданническим восторгом. Он был готов на лету поймать любую просьбу князя, льстиво смеялся каждой его остроте. Но было совершенно ясно, что если только Варравин встанет на одну ступеньку выше князя, он его не пощадит, выместит былое унижение и будет мучить так, как мучал всех зависевших от него людей. Истязал он со вкусом, не спеша, используя не грубые, а самые тонкие средства.

Таким образом, режиссер и артист показали причины появления Варравина и «варравинщины». Это придало образу достоверность поведения, психологическую правду, и вместе с тем сатирическую обобщенность, почти фантастическую гротескность.

Тарелкин в исполнении Ю. Т. Бубликова — был второй блестящей актерской работой спектакля. Эту сложную роль можно толковать по-разному. Бубликов из всех качеств Тарелкина на первый план выдвигал ничтожество. У этого пухлого {76} человека с оплывшим лицом и бегающими глазками были не меньше аппетиты и запросы, чем у Варравина. Но столь же корыстолюбивый и аморальный, он жалок и труслив. В нем нет ни варравинского упорства, ни последовательности, ни деловой хватки. Он долго не мог понять смысла последнего, далеко рассчитанного варравинского хода. Тарелкин — прирожденный неудачник, со сложной смесью трусости, бесстыдства, наглости и самоуничижения.

В последней части трилогии «Смерть Тарелкина», когда Тарелкина на допросе спрашивали: «Кто твои сообщники?», — он отвечал: «Весь Петербург и вся Москва». Эта многоликость зла была подчеркнута Акимовым в спектакле «Дело». Чувствовалось, что за спинами Варравина и Тарелкина стоит целый легион чиновников. Иногда они мелькали по сцене — то группами, то в одиночку, то на цыпочках шагая под марш, то деловито пробегая с бумагами. Здесь совершался грабеж, здесь умирал невинный, а они, равнодушные, как куклы, и такие же нереальные, омертвевшие — скользили мимо в своем вечном бесполезном движении. Акимов подчеркивал иллюзорность этих фигур. Они — тени, как и герои пьесы Салтыкова-Щедрина, едят, пьют, наслаждаются жизнью, но они не люди, в них уже погибло все человеческое.

Так акимовские гротесковые символы пролога — мумии, «восковые фигуры» — приобретали в ходе спектакля до жути реальное обоснование.

Ненавистные Акимову человеческие черты — равнодушие, приспособленчество, бюрократизм, компромисс — были заклеймены в спектаклях «Тени» и «Дело». Раньше Акимов был ироничным — теперь он научился быть гневным.

В искусстве Акимова начала 1950‑х гг. сохранился ряд качеств, с юности присущих его индивидуальности: стремление к четкости, жанровой определенности, заостренности — и в идее, и в форме спектакля; юмор, интерес к комедии, «изобразительная режиссура», блестящее владение всеми средствами театра (оформлением, пантомимой, мизансценой, играющей вещью, пластикой движения, музыкой), нежелание «умирать в актере». И в новый период творчество Акимова оставалось по-прежнему жестким и острым; режиссер, как всегда, не признавал ничего лишнего на сцене, никакого мусора бытовщинки, в его спектаклях было так же просторно и светло, как раньше.

Но Акимов был верен не только себе. Важно и то, что в спектаклях «Тени» и «Дело» он сохранял и развивал традиции Нового театра, который во времена Сушкевича славился своими постановками классических пьес. Акимов сумел сохранить и продолжить эту линию глубокого уважения к классике. Он сумел опереться на прежний опыт и основную творческую направленность Нового театра, на актеров, выращенных Сушкевичем. Акимов и Новый театр взаимно друг друга обогатили. Только этим можно {77} объяснить удачу — более того, громадную социальную и художественную значимость спектаклей «Тени» и «Дело» в истории советского сценического искусства.

После «Теней» и «Дела», которые вслед за «Весной в Москве» были экранизированы, Театр имени Ленсовета (так Новый театр стал называться с октября 1953 г.) получил всесоюзное признание.

Авторитет Акимова как режиссера и руководителя театрального коллектива возрос за эти годы. Его укреплению способствовали не только успехи Театра им. Ленсовета, но в известной мере и бедственное положение «осиротевшего» Театра Комедии.

Лишившись своего создателя, театр постепенно катился по наклонной плоскости. Долгое время после ухода Акимова он вообще не имел главного режиссера. На каждый спектакль дирекция приглашала нового постановщика, который старался утвердить свои принципы, свои взгляды. Театр постепенно терял лицо, превращался в площадку для гастролеров. За три с небольшим года (конец 1949 – 1953) девятнадцать спектаклей театра были поставлены пятнадцатью разными режиссерами.

Скандал разразился, когда летом 1953 г. театр приехал на гастроли в Москву. В прессе появилось несколько статей, одни заголовки которых красноречиво свидетельствовали об их содержании: «Плоды режиссерской нетребовательности» Н. И. Калитина, «Театр без режиссера» Ю. М. Ханютина, «Коллектив без режиссера» С. Т. Туниной.

Театр комедии и Театр имени Ленсовета словно поменялись ролями: еще недавно пустовавший зал Нового театра был теперь переполнен, а на Невском, 56, около здания «Комедии» уже давно не толпился народ.

Неудивительно, что бывшим акимовским питомцам обидно было видеть успех своего руководителя в другом театре. И вот актеры Театра комедии начали направлять делегации в Управление культуры с просьбой вернуть им прежнего главного режиссера.

В начале 1956 г. Акимову официально предложили вернуться в Театр Комедии. Режиссеру было жаль оставить Новый театр. В то же время Акимов никогда не согласился бы добровольно и навсегда отказаться от руководства Театром комедии. Ведь это было бы в какой-то степени изменой самому себе. И режиссер ушел из театра имени Ленсовета, где заслужил успех и признание, где его творчество достигло зрелости и глубины, — в Театр комедии, к своим актерам.

# **{79}** С. К. Бушуева Анатолий Эфрос (70‑е годы)

В 1967 г. Анатолий Васильевич Эфрос не только очередной раз сменил сценическую площадку, сделавшись (правда ненадолго, до мая 1968 г.) главным режиссером Театра на Малой Бронной: этот год ознаменовал начало нового периода в его творчестве, который можно было бы назвать периодом классики. Не в том дело, что раньше Эфрос не ставил классики — ставил, но именно сейчас, в эти годы, классика определила лицо его театра.

В этом был он, кстати, не одинок. Весь советский театр вошел в 1970‑е гг. в «период классики», ибо за недопущением на сцену современной советской драматургии, реально отражавшей время (Вампилов, «новая волна»), именно на материале классики стали исследоваться, именно на классику проецироваться острейшие проблемы того отрезка нашей истории, который сейчас принято называть «эпохой застоя».

Предстала эта эпоха и в театре Эфроса, воссозданная по законам его искусства, то есть не просто «эпоха как она есть», но портрет ее кисти Эфроса — эпоха плюс его взгляд на нее.

Впрочем, это сейчас, спустя два десятка лет, легко «вычленять» и «определять», выделять рубрики и обозначать границы — они действительно сделались видимы в обратной исторической перспективе, отсчитываемой от точки, которая обозначила конец пути художника.

Тогда же, в 1967‑м, на сцену нового театра пришел вроде бы всем известный режиссер с теми самыми приметами образного мира, которые уже были знакомы зрителю по прославленным спектаклям Центрального Детского театра и театра им. Ленинского комсомола.

В самом деле, и на Малой Бронной осталось у Эфроса характерное для него острое ощущение дисбаланса мира, то есть того драматического перепада, из которого рождается собственно драматическое действие. Осталось ощущение жизни не как результата, а как процесса, тяготеющего к разрешению, но никогда не разрешающегося, переливающегося из одной драматической ситуации в другую. Остался принцип единой сценической установки, которая своею неизменностью подчеркивала стремительную {80} видоизменяемость действия — жизни, пролетавшей на ее фоне. Остался излюбленный прием — динамическая мизансцена, которая самою наглядностью своих непрерывно меняющихся очертаний, должна была как бы «проявлять», выводить наружу стремительное течение внутренней жизни героев. Как писал Эфрос, «его (внутреннее действие. — *С. Б*.) всегда или почти всегда тоже надо выводить наружу, в физику, в пластику… Драма тот же балет, только еще со словами»[[203]](#endnote-203).

То есть на сцене Малой Бронной по-прежнему жил характерный образный мир Эфроса, не запечатленный, а запечатлевающийся у нас на глазах: не мгновенная вспышка стоп-кадра, в которой жизнь предстает с ошеломляющей глаз выпуклостью, свойственной крупным планам, а сплошное, непрекращающееся приближение-отдаление, наведение на фокус и, сразу же, резкий отвод объектива. Эта особенность сцены Эфроса, в которой все то наводится на резкость, то размывается, на первый взгляд, может показаться недостатком, издержкой процесса художественного поиска, но на самом деле это просто свойство его режиссерского зрения. Как пишет сам Эфрос: «Все можно довести до резкости или оставить на полутоне. Но, по-моему, строить надо выпукло и только изредка давать полутона… Искусство — не “чуть-чуть”, а “чересчур”, впрочем, наверное, искусство — это и “чуть-чуть” и “чересчур”»[[204]](#endnote-204).

И действительно Эфрос берет и «чуть-чуть», и «чересчур», и то, и другое; вернее он мечется между тем и другим, и это метание и создает образ его мира, то приближенного к зрителю вплотную («Я люблю… чтобы актеры играли близко от авансцены»[[205]](#endnote-205)), то ускользающего («Как интересно чередовать “концентрированные” сцены с “воздушными”»[[206]](#endnote-206)), то узнаваемого во всех приметах жизни, то волшебно преображенного внезапным «размывом» («Вдруг быт затеять, страшнейший, подробный, а рядом, внезапно, условность»[[207]](#endnote-207)).

Как писал автор одной из самых проницательных статей о режиссуре Эфроса, «его спектакли звучат по наружности недостаточно мощно, плотно, сочно… но все в них точное и все живое»[[208]](#endnote-208).

Воплощением образной стихии Эфроса недаром стала первая актриса его театра Ольга Яковлева, в сценическом бытии которой (облике, пластике, речи) «плотности» ровно столько, сколько потребно режиссуре Эфроса. В ней есть плотность, но это плотность — мускулистость ручья, тут же дробящего, разбивающего формы, которые он только что «отлил» самим своим течением. И то же самое, хотя и переданное по-своему, прочитывалось в облике премьера Малой Бронной, Николая Волкова, в его мягкой громоздкости, «воздушной громоздкости», если можно так выразиться.

Итак, все это было и все осталось. И не только осталось, но и лишний раз утвердилось, «нашлось» — как нашелся в новой труппе, принятой Эфросом, Николай Волков.

{81} Но пришло и нечто новое — пришло с новым репертуаром, потребовавшим для себя «новых форм». Еще оставалась, еще жила импрессионистическая живопись первого периода, но все больше давала о себе знать графическая четкость контура, первому периоду не знакомая и возникшая из необходимости выразить на сцене «общий и вечный» смысл существования, которым собственно всегда и бывает занято классическое произведение, будь то пьеса Шекспира, Мольера, Гоголя или Чехова.

Характерно, однако, что сам Эфрос подходил к проблеме «новых форм» с чрезвычайно узкой, хотя и очень конкретной точки зрения, отстаивая их как новый, вызванный потребностями самой жизни, способ художественного обобщения.

«… Мое поколение актеров и режиссеров, — говорил он, — боролось за так называемое современное искусство, которое не терпит очень большой разжеванности; это искусство должно быть стремительным, динамичным, беглым… это искусство, которое справедливо боролось с “литературным рассиживанием” на сцене, с излишней речевой полновесностью, когда актер не живет ролью, а лишь говорит. Но это возникшее в борьбе искусство слишком часто теряет внятность…»[[209]](#endnote-209).

Две первые режиссерские книги Эфроса, написанные как раз в интересующий нас период, внутренне пронизаны пафосом этой борьбы с «невнятностью». Эфрос все время пишет о «каркасе», об «изогнутой проволочке», которая должна скрываться внутри объема, о полочках, по которым нужно «разложить» чувство: «разложить, привыкнуть к тому, как разложено, а потом про полочки забыть»[[210]](#endnote-210).

Потому что, замечает он, «теперь как-то ничего не получается, если не разберешься в структуре вещи»[[211]](#endnote-211).

Примечательна смена ассоциативного круга имен, которые во второй книге Эфрос привлекает для доказательства своей мысли. В первой еще были импрессионисты, сейчас появился Пикассо. Не кубист Пикассо, который был бы уместен при разговоре о «структуре вещи», и не «розовый и голубой», который был бы естественен после импрессионистов, а Пикассо-график.

Видимо, для Эфроса, хотя и утверждавшего, что теперь… «эмоциональную математику нельзя передать через быт. Надо подносить ее зрителям как-то в открытом чистом виде», кубистская степень «обнажения» структуры была невозможна. Эфрос просто останавливается на «контуре вещи» (отказываясь от живописной ее разработки, которая неизбежно отвлекала бы от структуры), то есть на графике. «Пикассо, — пишет он, — рисует быка одним росчерком, точно и метко, всю позу схватывая… это — почти символ, почти условный знак. Можно нарисовать и не так, а как-то объемно, с шерстью и цветом кожи. Можно живого быка, а можно резко очерченный образ какой-то общей мысли»[[212]](#endnote-212).

{82} Эфрос не хотел больше рисовать «живого быка», не хотел вязнуть в подробностях, которые предлагали ему Розов, Арбузов, Радзинский. Слишком узким казался теперь ему ракурс, в котором бралась жизнь в этой драматургии. «Открытая полемичность. Борьба с фальшью и с неправдой, с грубостью, с примитивом и стремление к какой-то, почти детской, чистоте характера»[[213]](#endnote-213), — так рисовал Эфрос сверхзадачу спектаклей, которые были поставлены им по пьесам этих драматургов, и ясно, что эта сверхзадача перестала его удовлетворять. То, что недавно казалось очевидностью совершенно несомненной, вдруг обнаружило свою горячечно невнятную природу. Иными словами эфросовская тоска о «внятности» сценического языка, которая самому ему виделась со стороны «новых форм», их необходимости, была в сущности тоской по «общему смыслу» существования, которая и обусловила новый, классический период его творчества, начавшийся в 1967 г. в Театре на Малой Бронной.

И тут, наверное, настало время сказать о том, какую специфическую печать наложило на Эфроса это десятилетие (1967 – 1977), надолго, фактически до самого конца, определившее его путь.

Эфрос был «дитя оттепели», как и все большие художники, дебютировавшие в середине 1950‑х, и в «эпоху застоя» он вступил яростным бунтовщиком. Он так прямо и начал — с бунта, и его бунт именно как бунт и был оценен: первый спектакль Эфроса на Малой Бронной — чеховские «Три сестры» (1967) — был со скандалом снят, а самого его тут же низложили с поста главного режиссера театра.

Основное обвинение, предъявленное Эфросу официозной критикой, как это и всегда бывало в подобных случаях, сводилось к тому, что он злонамеренно искажает классику, кощунственно порывает с традицией, воплощенной в знаменитых мхатовских интерпретациях.

И спектакль Эфроса действительно на эти интерпретации был непохож. Возразить тем, кто уличал его в отсутствии «атмосферы эпохи» (чеховской эпохи), было нечего. Ни облик сцены (пустое сценическое пространство с широкой тахтой у самой рампы, а в глубине, у самого задника, стоящее на полу, словно вешалка для одежды, прямое тонкое «дерево» с редкой кроной из золотых листьев), ни облик персонажей о «той эпохе» не свидетельствовали. Офицерская шинель Вершинина (которую Н. Н. Волков носил к тому же внакидку), не могла скрыть сегодняшнюю, узнаваемую пластику актера — сутулого, грузного, вялого. Как ничего не могло поделать с мальчишескими ухватками Ольги Яковлевой длинное платье Ирины с огромными расшитыми буфами: смело подобрав юбки, эта Ирина усаживалась на тахте, перед самым зрителем, скрестив по-турецки голые ножки.

И хотя Эфрос в своих режиссерских экспликациях на множестве {83} страниц оправдывался по поводу того, что и его актерам, и ему самому не хватало для Чехова «интеллигентности» (да что там интеллигентности, даже манер и тех не хватило)[[214]](#endnote-214), эти оправдания были совершенно излишни. Ибо именно эти приметы, эти знаки «другой» жизни, «другой» эпохи и делали его спектакль таким же живым, каким был мхатовский спектакль для современников Чехова.

Хотя, как и во времена Чехова, дело было не в приметах, а в сущности, «сердцевине» этой, другой жизни. Как писал Эфрос, «важна сердцевина, точечка внутреннего напряжения. И ради этого можно забыть другие подробности быта и жизни. Проскочить мимо того, что не нужно, и попасть в сердцевину»[[215]](#endnote-215).

О том, что Эфросу удалось попасть в сердцевину, и свидетельствует такая бурная, хотя и противоположно направленная реакция зрителей спектакля и официозной критики. Спектакль был яростным криком человека, бессильного побороть жестокую косность окружающего его мира. Этим криком было пронизано все: и желчные сарказмы Тузенбаха, в которые превратились у Л. Круглого все пассажи его героя о смысле жизни, и истерическая, боящаяся выпустить из рук, отпустить на волю страсть. Маши, и отчаяние Ирины, оплакивающей только себя и словно спохватившейся, растерявшейся в ответ на мольбу Тузенбаха («Скажите мне что-нибудь»), и яростный пьяный танец Чебутыкина — Л. К. Дурова, и его финальное безнадежное, безынтонационное «Все равно, все равно…»

Заложники, пленники, обреченные, понимающие свою судьбу, но бессильные что-либо в ней изменить — вот как увидел чеховских интеллигентов режиссер, осознавший суть новой исторической ситуации. «Посиделки ссыльных»[[216]](#endnote-216), — как сказал он о своем спектакле, вспоминая его двадцать лет спустя, когда стало можно называть вещи своими именами. И именно так воспринимали спектакль его зрители и неофициозная критика. «Обычная ситуация, — писал Е. Калмановский, — получает тут трагедийную предельность. Получает не благодаря крику, воплю, прыжку какому-нибудь, а благодаря внутреннему осознанию сущности. Так в спектакле прощались не только Маша с Вершининым (никогда уже не будет любви в мире, единственную убили — вот что чувствовалось), но и смешные Федотик и Родэ… Живую душу, которой так важно примоститься, притулиться, отогреться близ другой, рвали, отдирали, отбрасывали неумолимые обстоятельства жизни»[[217]](#endnote-217).

Этот потрясающий спектакль, справедливо вошедший в историю театра, хотя он и прожил на сцене совсем немного, всего полгода, с необычайной ясностью обнаружил самую суть эфросовской режиссуры, ее возможности и ее границы. Он был зерном, из которого проросло все последующее.

В одном из самых серьезных исследований современного театрального процесса (в диссертации Е. А. Кухты «Проблемы {84} театра Гоголя и советская драматическая сцена 1970‑х годов») сделана чрезвычайно удачная попытка определить мировоззренческие корни А. В. Эфроса, которые автор видит в философии экзистенциализма. «Проблематика его театра, — пишет Е. А. Кухта, — связана с тем, как продолжились установки романтического конфликта в искусстве и философии экзистенциализма, режиссер на отечественной почве претворил определенные черты этого философского течения. Герой его театра — человек кризисного мироощущения, понимает мир как неразрешимое противоречие, в закономерностях собственного существования ему открываются жестокие законы бытия»[[218]](#endnote-218).

Это наблюдение представляется точным и справедливым. Как и герой его театра, Эфрос сам был «человеком кризисного мироощущения», воспринимавшим мир как «неразрешимое противоречие». Вернее он стал таким человеком в определенный исторический момент — в те годы, когда «оттепель» сменилась долгим заморозком, воспринятым им как начало нового оледенения.

«Три сестры» с их персонажами, ограниченными роковым барьером «неразрешимых противоречий», и стали многозначительным свидетельством происшедшей с Эфросом-режиссером перемены. Целеустремленное, направленное вовне, увенчивающееся счастливым разрешением движение прежних, молодых спектаклей Эфроса, впервые приобрело здесь вид движения по кругу, кружения на месте. Дальше Эфрос показывал нам все новые и новые варианты такого кружения.

Так, о спектакле «Ромео и Джульетта», поставленном в 1969 г. Н. А. Таршис писала: «если обратиться к образу самого спектакля, можно сказать об упорном парении, кружении… в экстатическом кружении выражает себя трагизм, отлитый в лирическую форму»[[219]](#endnote-219).

Это впечатление очень точно. В истолковании Эфроса «Ромео и Джульетта» стала трагедией без катарсиса, без выхода, без разрешения… «… Оптимистическая трактовка концовки-примирения, — пишет он, — кощунственна. […] Нет никакого облегчения, если перед тобой лежат два трупа. […] ВРАЖДА и НЕНАВИСТЬ… должны быть нарисованы столь живо и столь истинно, что сама мысль о возможности примирения через любовь должна показаться нам невероятной»[[220]](#endnote-220).

Так это было заявлено, и так это было осуществлено. Дело было даже не в том, что вражда и ненависть были нарисованы действительно «живо и истинно». Чего стоил один Капулетти — Броневой с его вкрадчивой, но не оставляющей никакой надежды повадкой палача, почти мясника, или звериная ожесточенность сцен драк и дуэлей. Главное было в том, что пространство, в котором обитало зло, было тем же пространством, где обитала любовь, и уже потому она была обречена.

Сцена, созданная художником В. Дургиным, была почти {85} пуста: слева некое двухступенчатое сооружение из узорной металлической решетки, которое по мере надобности превращалось в балкон. В центре небольшой помост-возвышение, тоже построенный из узорной металлической решетки, справа из той же решетки что-то вроде ширмы. И у задника окруженное, закольцованное все той же решеткой мраморное надгробие: сидящая, горестно согнувшаяся, укрывшая в ладонях лицо человеческая фигура.

Но несмотря на то, что сцена была почти пуста, она все равно казалась тесной. Тесной и темной. Казалась оттого, что оставляла впечатление клетки, из которой не было выхода. Пространство, что было на сцене, — это было все, отпущенное человеку. Уйти отсюда было нельзя. Невидимые стены ограничивали, не пускали, мешали двигаться, дышать, жить. Жизни совершали внутри них свое кружение, наталкиваясь на них и от них откатываясь. Своеобразной «стеной» была и музыка — музыкальная партитура спектакля, созданная О. Каравайчуком. Она не предлагала еще одного пространства, куда можно было бежать, она сама была — стена, отражавшая музыкальным эхом все происходящее на сцене. В указанной выше книге Таршис писала о том, как перепутались в этом спектакле, поддерживая и перебивая друг друга, музыка человеческой жизни — голоса, движения, жеста — и просто музыка. Музыка внезапно могла обрести объем, плотность, непререкаемость физического тела, когда героиня вынуждена была отмахиваться от нее с балкона, как от чего-то почти материального. Или наоборот, речь, человеческая речь вдруг переливалась в пространство музыки, как это было в эпизоде причитаний у тела мнимо умершей Джульетты: «Ансамбль, — пишет Н. Таршис, — выверенный канон, производящий полную иллюзию музыкального построения, хотя герои просто в тишине и вполголоса произносят каждый в свой черед фрагменты текста […] впечатление скорби находит в необычном каноне, в этой сцене, свою лирическую, в отлете от прямой потребности сюжета, форму». Автор книги справедливо заключал свои наблюдения выводом о том, что все происходящее на сцене «лиризовано»: «трагедия отбрасывает лирическую тень. Тень сконденсирована в обобщенном звуковом образе спектакля… Музыка течет из той же раны и содержанием имеет ту же боль, что порождает интонацию речей Джульетты»[[221]](#endnote-221).

В «Ромео и Джульетте» не было ни клочка пространства, свободного от раны и от боли. И пространство музыки, и пространство сцены все ограничивало, сдавливало, не пускало. Движение в этом спектакле походило на тот, рильковский, «танец сил по замкнутому кругу — где в центре воля спит, оглушена». Почти все в нем действующие были молоды, но при этом бессильны. И мягкий белокурый простоватый Ромео — Грачев, и его друзья, и все они трое, так охотно, так естественно возвращающиеся в положение статики и покоя после бешеного мгновенного {86} взрыва. В состояние отрешенного оцепенения они возвращались с тою же естественностью и непреложностью, с какой падает на землю камень, подброшенный в воздух. Их словно притягивала к себе неподвижность, предчувствие небытия.

Одной только Яковлевой — Джульетте было подарено здесь движение, которое было для нее так же естественно, как полет для птицы. Да оно и было не человеческим почти, а птичьим. Вот где ломкая интонация актрисы, капризная неожиданность ее пластики получили высшее оправдание — в этой птичьей метафоре. Все вокруг нее, самое большее, вспархивали, она — летала. Переламываясь в талии и свесив вниз руки, она тянулась с балкона к Ромео, она легко и бесстрашно слетала с балкона вниз, одним движением взлетала на возвышение в центре сцены; воздух вокруг как будто роился траекториями ее стремительных перемещений.

Только она одна в этом своем вольном движении страсти измерила пределы дарованной человеку свободы, размеры отпущенного ему пространства — то, что другие только чувствовали, и почти не смели поднять голову. Измерила и, натолкнувшись на непреодолимую стену невозможности, разбилась и погибла. И, только умирая, перестала быть птицей. Умирала она уже без крыльев. «Словно ложась после непомерно тяжелого дня, усталым жестом раздирала на груди одежду, чтоб лезвие вернее поразило грудь»[[222]](#endnote-222).

Так откатилось назад и вниз и это, самое вольное в спектакле движение, устремленное в высоту. И, откатившись, вписалось в общее безнадежное кружение — в броуново движение, замкнутой в себе, безвыходной жизни, которое предстанет еще нагляднее в более позднем варианте спектакля — в телевизионной постановке. Спектакль «Ромео и Джульетта» был чисто музыкальным решением темы, заявленной «Тремя сестрами», он тоже заключал в себе абрис, контур «самой важной мысли», для выражения которой Эфросу и оказалась нужна классика.

Правда, в следующем спектакле (1971) он попытался вернуться к этой теме на материале современной пьесы, «Человека со стороны» И. Дворецкого, положившего начало так называемой производственной драме 1970‑х гг.

Однако у Эфроса эта производственная пьеса вписалась совсем в иной ряд — ряд «Трех сестер», «Ромео и Джульетты», «Дон Жуана», т. е. ряд спектаклей, который определялся проблемой: дано ли человеку вырваться из кружения в целенаправленное движение, из себя — вовне.

В этой производственной пьесе, почти начисто лишенной действия, построенной исключительно на диалоге, ибо действием здесь как раз и является диалог, режиссер словно бы взялся разработать один из этюдов Станиславского, когда актер должен был провести свою роль неподвижно, со связанными руками, только голосом. И в самом деле, руки здесь были связаны — действия {87} не было. Был «разговор», как одна из ипостасей «кружения», и из этого кружения нужно было проложить выход, причем проложить его через разговор же. Вот когда обрело характер объективной необходимости требование Эфроса — «Диалог должен пружинить от смысла»[[223]](#endnote-223). Именно за «смысл» и бился герой пьесы Чешков, и это нужно было постановщику пьесы Эфросу. И диалог стал у него «пружинить».

Смыслом, то есть «бессмысленностью», «пружинили» доводы антиподов Чешкова, и смыслом-действием — его филиппики. Сцена буквально вибрировала мыслью, причем вибрация эта была достигнута почти несуществующими средствами.

Сценическая площадка была оголена режиссером так же, как была оголена у драматурга проблема. У этого спектакля не было художника. Режиссер просто обнажил сцену как производственный цех театра — голый ободранный задник, конструкции колосников, опоры софитов, вывел на нее слуг просцениума, одетых в рабочие спецовки и выполняющих свою строго функциональную роль, дал смутный, но по характеру явно «производственный» шумовой фон.

«Меблирована» эта сцена была минимально: несколько простых канцелярских столов, которые рабочие сцены расставляли в разных сочетаниях, застилая их зеленым сукном и превращая таким образом один кабинет в другой. В действиях рабочих была стремительная упругость настоящей, не наигранной, а необходимой деловитости, которая пластически выражала тему пьесы. Аскетизм мизансцен (почти все они строились вокруг этого зелено-суконного, казенного стола) был не иллюстративным, а действенным, оттого что их образность была прицельно точной. Например, в центральной сцене собрания, когда Чешкова покидали один за другим его коллеги, недовольные избранной им линией руководства, мизансцена была решена так: по мере того, как возмущенные уходили, остающиеся пересаживались на освободившиеся стулья, ближе к герою, наглядно смыкая вокруг него свои ряды, и под конец образовывали плотно спаянную группу. Так мысль Чешкова, его фраза, «пружинившая от смысла», превращала «кружение» разговора в «движение» действия, зримо преображая картину мира.

Хотя поначалу это кружение казалось непреодолимым, перед Чешковым — Грачевым была цепь, которую почти невозможно было прорвать. Наблюдая за движением горячечной мысли Грачева, такой горячечной, будто выстраданной буквально до степени чувства, зритель почти физически ощущал мучительную неуловимость цели, которую герой должен был поразить. Как с отчаянием говорил Чешков: «Мы все перепутали!» И распутать перепутанное казалось совершенно невозможно. Бесплодное кружение роилось вокруг Чешкова (характерно, что пьеса с двадцатью шестью персонажами воспринималась зрителем как монодрама!), он был словно винт, который ввинчивается в {88} кисель, в вату, в какую-то вязкую инертную массу. Какое-то покашливание, покряхтывание, полудействия, полужесты, полузвуки. Достаточно вспомнить мягкое похмыкивание антипода Чешкова, Манагарова — Волкова, бесцельное вялое порхание его рук над чашками, и на этом зыбком фоне — четкая звонкость убежденного тенора Грачева, стремительная точность его скупой жестикуляции.

Вопреки пьесе с ее «заданным» хеппи-эндом, спектакль Эфроса всем своим образным строем говорил не о победе Чешкова, а о ситуации противостояния, исход которой колебателен и неясен. Тем более неясен, что вязкой засасывающей стихии косности противостоял тут на редкость мягкий Чешков. В грачевском Чешкове жила страстная убежденность в необходимости действия, свойственная социально активному герою, но убежденность эта не была обеспечена силой.

Как это ни странно (а, может быть, именно не странно, а естественно, так как последовательно), но в речах этого социального реформатора звучали те же истерически окрашенные ноты индивидуалистического протеста, сознающего свою обреченность, которые одушевляли «Трех сестер», а позднее, в 1972‑м вошли важнейшей частью в партитуру «Брата Алеши» (Л. Дуров в роли «Мочалки», О. Яковлева в роли Лизы).

И только в «Дон Жуане» (1973) эти ноты вдруг исчезли. Этот спектакль, наверное, вершинный в наследии Эфроса, был самым безнадежным из его спектаклей и в то же время самым мужественным — самым ясным и самым свободным.

Свойственные прежним героям Эфроса отчаянные, но бесплодные усилия понять, в чем же смысл жизни, все их иллюзии, их обольщения, их порывы, их разочарования — были совершенно чужды эфросовскому Дон Жуану — Н. Волкову, который выходя на сцену, уже знал, что жизнь бессмысленна и что ничего поделать с этим нельзя. И он ничего и не хотел «поделать», он вообще ничего не хотел. Это был спектакль о «великом отказе», о том, как человек свой «билет» богу «почтительно возвращает».

Жизнь, что роилась вокруг этого Дон Жуана и пыталась втянуть его в свое роение — простодушная горячность доводов Сганареля (с какой страстной истовостью герой Л. Дурова демонстрировал хозяину на собственном теле совершенство божественного замысла, воплощенного в человеке!); призывы вернуться к «установленному порядку» из уст дона Луиса, этого лицемерного стража добродетели; безотчетная агрессивность женщин, пытавшихся привязать героя к себе, и, в своем лице, к стихии бессмысленного существования — все это наталкивалось на поистине каменное сопротивление.

Дон Жуан Н. Волкова потому и был свободен (освободился!), что соблазны «жизни, как она есть», его, уже знавшего ей цену, не привлекали. И потому, как ни пытался он ими воодушевиться, у него ничего не получалось!

{89} Лицо Николая Волкова сумрачное, словно спящее, со взглядом обращенным внутрь себя, совершенно не менялось даже в минуты, когда он шел на приступ очередной жертвы. Высокий и грузный, он тяжелыми шагами, по диагонали, пересекал всю сцену (словно танк прокатывался!) чтобы подойти к Матюрене, и тут же, не скрывая физического усилия, тяжело поднимался с колен и, развернувшись на сто восемьдесят градусов, спешил назад, чтобы успокоить Шарлотту. Эфрос в своей режиссерской экспозиции описывал эту сцену так: «Можно, — пишет он, — оторвавшись от второй (крестьянки. — *С. Б*.), долго смотреть на первую, а потом тяжело, как через простреливаемую площадь, продвигаться через сцену к этой второй, чтобы, дойдя наконец, почти бешено прохрипеть что-то успокаивающее, а потом, услышав недоуменный вопрос с другой стороны, попытаться вернуться туда и там тоже сделать успокаивающую попытку. Но вопросы с двух сторон начинают сыпаться все чаще и все резче, и уже нельзя идти осторожно, а надо стремительно пробегать это пространство. И вот он уже вконец умотан, он хрипит и валится с ног. И тут Сганарель, подхватив под руки, уносит его куда-то, а затем, переведя дух, Дон Жуан возвращается к этим женщинам какой-то приглушенно-разъяренный, возмущаясь их бестолковостью и эгоизмом»[[224]](#endnote-224).

Надо сказать, что в эфросовской экспозиции этой сцены юмора гораздо больше, чем это было в спектакле. Дон Жуан Волкова не выглядел смешным даже в самых нелепых мизансценах. В нем всегда была значительность огромной трагической фигуры, значительность, которая обнаруживала себя в редкостной, неотразимой его привлекательности. Привлекательность эта существовала сама по себе, помимо его воли, словно излучение личности, и, наверное, поэтому так фатально воздействовала на всех, и на его жертв в том числе.

В финале тело Дон Жуана лежало на полу, у самой рампы, а позади, на странном возвышении — то ли ложе, то ли надгробии — сидели все им обиженные. Они пришли на «каменный пир» для того, чтобы получить справедливое удовлетворение от свершившегося суда, но чувствовали только боль утраты. «Мы с удивлением замечаем, — писал С. Юрский в рецензии на спектакль, — что не радует нас справедливое наказание порока. Все правильно! Он заслужил это, черствый человек! И все оскорбленные сидят в неподвижной мизансцене как укор, как удовлетворенные свидетели справедливой мести. Но сидят они так долго, что замечаешь вдруг — похожи они не только на судей, но и на группу скорбящих. И так одинок умерший Дон Жуан, лежащий на авансцене, что не убеждает тебя простая мысль, что зло побеждено добром»[[225]](#endnote-225).

И действительно, эта «простая мысль» не убеждала, потому что «добро» было представлено в спектакле Эфроса искавшими истину и познавшими ее, а «зло», разные его степени — не искавшими {90} и не познавшими, теми, кто от истины прятался, теми, кто заблуждался, теми, кто вообще оставили о ней всякие попечения, захваченные суетой жизни.

К «познавшим» и принадлежал Дон Жуан. Правда, истина оказалась бесплодной и потому сам он «бесплоден» тоже: он ничего не может поделать, ему ничего не дано изменить — все заведомо обречено.

Но груз этого знания еще нужно было вынести, не согнувшись, то есть не сделавшись циником, и Дон Жуан это испытание выдержал.

Он не сделался циником, не удовлетворился жизнью «такой, какова она есть», знание истины лишь «умножило его скорбь», потому что он чувствовал (а вместе с ним чувствовали все зрители) несоответствие своих сил возможностям их применения.

И оттого, что волковский Дон Жуан жил на сцене вполдыхания, вполсилы, погруженный во что-то видимое лишь ему одному, его ищущий взгляд обращался вдруг вверх и в сторону даже в ту минуту, когда он держал в объятиях женщину. Эту свою невольную отрешенность от всего, что вокруг, он нес как тяжкий груз: актер двигался по сцене так, словно расталкивал своим телом плотные слои воды.

Дон Жуану было столь трудно с его горьким знанием, что он готов был даже пожалеть о неудаче Сганареля, так и не сумевшего его переубедить, «привить» ему веру в жизнь, в ее божественное предназначение.

И в то же время это горькое знание было его единственным, его великим достоянием, и потому так презрительно отметал он проповедь дона Луиса, желавшего вернуть его на стезю добродетели. Чтобы заглушить ненавистный, лицемерный, несущий обман голос, Дон Жуан начинал во время монолога дона Луиса с гиканьем и смехом шумно перекатывать по сцене тяжелые тележные колеса. Однако же жить с этим достоянием — знанием — было не только трудно, но и бессмысленно, и потому Дон Жуану все меньше хотелось жить. В последней сцене Волков так нетерпеливо, с такой горячностью произносил свою многократную реплику «Дадут ли мне наконец поужинать», что становилось ясно: он ждал ужина как часа смерти. А улыбка облегчения, с которой он смотрел на свою руку, хранящую следы «каменного» прикосновения, говорила о том, как он рад, что его надежда сбылась.

Мольеровская притча о Дон Жуане и у Эфроса оставалась притчей, с характерной для жанра «универсальностью» смысла. Об универсальности этой свидетельствовала, в частности, декорация Д. Боровского, выгородившего на сцене нечто вроде старого, просторного, щелястого амбара, на первоначальное предназначение которого намекал разбитый церковный витраж в задней стене. В самом центре этой заброшенной церкви-амбара высилось {91} что-то вроде гробницы, превращенной за долгие годы в импровизированное ложе.

И тем не менее, при всей универсальности притча Эфроса мечена совершенно определенным временем — серединой семидесятых, т. е. пиком периода застоя. Подобно своему герою режиссер пошел до конца, представив в своем спектакле позицию социальной пассивности как активный сознательный выбор, как своего рода «предел свободы» для человека, до конца осознавшего смысл исторической ситуации и отказывающегося от всяких иллюзий насчет возможности результативного на нее воздействия.

«Дон Жуан» стал этапным свершением Эфроса, может быть, лучшим из его созданий, потому что в нем режиссер вместе со своим героем сумел приподняться над типовой ситуацией, составляющей коллизию всех его спектаклей.

Персонажи «Трех сестер», «Человека со стороны», «Брата Алеши» активно действовали, потому что стремились преодолеть, переменить, вырваться, но их действие наталкивалось на глухую стену, их движение неизбежно принимало вид движения по кругу, их бессильный бунт окрашивался в истерические тона индивидуалистического протеста. Они действовали, но они были несвободны, Дон Жуан отказывался действовать, но был свободен, свободен той единственной свободой, возможной в подобной исторической ситуации: свободой до конца идущей мысли, свободой от иллюзий, свободой от эгоизма, дающейся осознанием своей судьбы как всеобщей.

Эта тема свободы, сделавшая спектакль необычно для Эфроса ясным, строгим и мужественным, существовала на всех уровнях созданного им зрелища, буквально его пронизывала. Она, например, прочитывалась в свободе от вожделений, характеризующей волковского Дон Жуана, который сюжеты своих любовных приключений разыгрывал чисто механически, с трудом, с сожалением отрываясь от внутренней душевной работы. И она же была заявлена в приеме, впервые использованном Эфросом именно в «Дон Жуане»: режиссер вынес в нем действие в зрительный зал, то есть предоставил всепроникающей мысли героя все возможное пространство. И когда Дон Жуан, стоя у входа в партер, переговаривался-перекрикивался со стоящим у рампы Сганарелем о смысле существования — это действительно читалось как своего рода художественная метафора беспредельности человеческой мысли. «Дон Жуана» еще и потому можно назвать вершинным спектаклем Эфроса, что всем предыдущим режиссер к нему как бы подходил, поднимался, а после него начал отходить — спускаться. Мгновение свободы, дарованное ужасным прозрением, так и осталось мгновением — жить на этой ледяной вершине Эфрос не мог. Все дальнейшее стало своего рода изменой себе, потому что все, что делал Эфрос до «Дон Жуана», было еще до минуты прозрения, а все, что после, уже после той минуты, о которой он словно бы старался забыть.

{92} Все случившееся с Эфросом позже, его драматическая судьба художника и человека в сущности об этом и свидетельствуют: кризис последних лет на Малой Бронной, гастрольные полуудачи и, как финал, роковой шаг, приведший его на Таганку и обусловивший окончательную катастрофу.

Впрочем, в самом начале этого периода конечную катастрофу угадать было еще трудно.

«Женитьба», поставленная им после «Дон Жуана» (1975), имела огромный успех и вошла в историю советского театра как один из лучших спектаклей времени и как одно из высших достижений режиссера.

Выглядела она естественным продолжением «Дон Жуана», тем более что главную роль здесь, как и там, играл Волков, сохранивший в новой роли заторможенные ритмы той своей актерской работы. Его Подколесин — это был Дон Жуан, который все устранялся, все устранялся от жизни, в которую он «не верил», а потом вдруг загорелся иллюзией: жизнь можно переделать! Незадолго до смерти Эфрос вспоминал о замысле «Женитьбы» так: «Подколесин вовсе не лежебока… он очень деятельный человек, он что-то осознал, хочет возместить упущенное, успеть что-то сделать. И кончает тем, что выпрыгивает из окошка… Я когда-то написал пьесу про обмен. Там одна женщина думала: вот обменяю квартиру и все будет в порядке. Квартиру она обменяла, но ничего не изменилось. Иллюзии, иллюзорность — вот философия “Женитьбы”»[[226]](#endnote-226).

Итак, в «Женитьбе» Эфрос вернулся к иллюзиям, уже развеянным в «Дон Жуане», так сказать, вернулся к ним сознательно. И ведь правда, трудно было жить, и ничего не предпринимать, когда «такая скверность…»! Но и забыть о том, что иллюзия есть иллюзия, тоже было трудно. Поэтому с таким трудом загорался своей мечтой Подколесин! Волков в этой роли был похож на тлеющую, то и дело затухающую сигару: не доглядишь, она все больше обрастет белым пеплом, а стряхнешь, затянешься, и она снова занялась. Искреннее желание, надежда на счастливую «перемену участи» соединялись у него с каким-то заранее данным, априорным знанием об их несбыточности. От этого знания некуда было деться. Оно заявляло о себе уже в прологе спектакля, в венчальной службе, с печальными ее хоралами, как бы оплакивающими союз, который так и не был заключен, с медленно движущейся на зрителя группой — жених во фраке, невеста в белой кисее, их неродившиеся дети — девочки в кружевных панталончиках из-под юбки, мальчики в чинных сюртучках. А за каждым из женихов, за всеми комическими перипетиями их фантастических историй тоже проступала темная тень — трагедия несбывшихся надежд, обманутых ожиданий. Проступала не как обертон, а как готовая к развитию самостоятельная тема, которая, если бы не жесткие сюжетные ограничения, могла быть и развита: и у Яичницы, {93} и у Анучкина, и главное — у Жевакина, вспоминавшего о Сицилии, как о рае, который отняли!

В упоминавшемся выше исследовании Е. А. Кухты эфросовская интерпретация «Женитьбы» справедливо связана с мотивами, перекочевавшими сюда из «Дон Жуана»: «Герои “Женитьбы”… переживали драму отчуждения личности, мотивы поведения Подколесина — тоска по общему смыслу трагически неясного мира, догадка о призрачности в нем счастья»[[227]](#endnote-227).

Труднее согласиться с утверждением автора о перемене жанровой природы гоголевской пьесы у Эфроса, превратившей гротескную комедию в лирическую драму. «Режиссер, — пишет Е. А. Кухта, — решал свои задачи в отрыве от ее гротескной природы»[[228]](#endnote-228).

Нам кажется, Эфрос все же пытался выразить эту природу сообразно своим возможностям. Зерно внутренней противоречивости, заключенное в этом самом сонном в мире сюжете, парадоксально чреватом лавинообразным развитием, занимало режиссера, и он пытался его «прорастить».

«Довести все до самого края», — то, что говорил Эфрос в связи со вставными новеллами женихов («Интересно такие места доводить до самого края! До почти нелепого края! Совсем покинуть сюжет и азартно отвлечься!»)[[229]](#endnote-229), это в сущности был принцип всей его постановки.

Так, например, когда на сцену выходил, приволакивая ногу, маленький, пронзительно несчастный и трогательно уверенный в том, что счастье непременно будет, Жевакин — Дуров, движение сюжета останавливалось, забытыми оказывались и невеста, и Подколесин, действие устремлялось в другое русло, и, задержись Жевакин на сцене чуть подольше, еще неизвестно чем бы все кончилось!

Но это был лишь один из способов «довести до края», вводящий в спектакль гоголевский мотив неожиданности, непредсказуемости, несообразности, причудливости происходящего, но у Эфроса были и другие, тоже гоголевские.

Скажем, «доведение до края» как фантастическая гиперболизация главных характеристик героев, например, все парализующей медлительности Подколесина. Разговор Подколесина со слугою о шитье фрака, и без того утопающий в ничтожных околичностях, делался еще замедленнее, еще затрудненнее, его течение окончательно «запруживалось» оттого, что репликами они перебрасывались из разных концов зала.

Но главным приемом стал прием контрастных столкновений: близкое сопоставление контрастных звучаний, резкое переключение темпоритмов. Так, например, строилось самое начало, пролог спектакля.

Дойдя до рампы, замирала сосредоточенная скорбная группа с женихом и невестой, и вдруг с характерным треском карточной колоды, кулисы и задники разворачивались острыми гранями {94} боком направленных к зрителю ширм с изображением юного чиновника во фраке и белой манишке, запечатленного в момент стремительного бега. Десятки его изображений обрамляли сцену, он бежал с ширмы на ширму, и от его движения на сцене возникал сквозной ветер, словно сдувающий со сцены процессию. А в финале, после трагического появления Яковлевой — брошенной невесты, колода карт-ширм снова с треском раскрывалась и на ней снова начинал свой нескончаемый бег легконогий и фрачный петербургский денди.

То, что это был бег по кругу, для Эфроса было настолько естественно, что у оформлявшего спектакль В. Я. Левенталя это получилось, видимо, «само собой».

Так в «Женитьбе» Эфрос снова вернулся к бегу по кругу, от которого отказался герой его «Дон Жуана». Режиссер решительно не желал отказываться от жизни, «как она есть», тем более, что она бежала так быстро, вызывая мучительные сожаления о ее невозвратимости, о потерянных возможностях.

Собственно эта тоска об «упущенном», о потерянных возможностях, попытка их вернуть и стали отныне содержанием всех его спектаклей. Сначала спектаклей, а потом и деятельности его как театрального организатора, и естественно, что это должно было привести его к кризису — художественному и человеческому.

Но, если вернуться к тому, что было началом этого «конца», то, пожалуй, в числе симптоматичных спектаклей нужно упомянуть первую гастрольную постановку Эфроса — «Вишневый сад» (1975) на Таганке, — которая была для него, видимо, попыткой «встряхнуться», влив в свое творчество «новую кровь».

Здесь впервые в качестве «смысла жизни» было названо непосредственно чувственное к ней отношение, тот «талант жизни», которым была наделена в спектакле Раневская — А. С. Демидова. Это был действительно врожденный талант, позволявший ее Раневской соприкасаться с жизнью непосредственно и вплотную, в то время как от всех других жизнь ускользала: и от Трофимова, иссушившего себя погоней за идеалом, и от Лопахина, которому никакие деньги не помогут почувствовать себя счастливым, не говоря уже о Варе, которая так и родилась для несчастья! Все они только держали в руках чашу жизни, а грешная[[230]](#footnote-3) и чувственная Раневская из нее пила, и глядя на нее, все окружающие с неизбывной тоской понимали, чего они лишены. Простенький романс — «Что мне до шумного света, что мне друзья и враги, было бы сердце согрето жаром взаимной любви», которым начинался и кончался спектакль, делался здесь гимном, который {95} воспевал недосягаемое. Недосягаемое для всех, кроме Раневской, наделенной «талантом жизни».

Но это был специфический талант — чувство хищное, агрессивно себя утверждающее, от других урывающее. Раневская — Демидова с ее долгим и тонким телом, на котором так неподражаемо по-парижски драпировались белые одежды, созданные Вячеславом Зайцевым, приводила на память осу, какой она предстает в образном мире Мандельштама:

Вооруженный зреньем узких ос,  
Сосущих ось земную, ось земную,  
Я чую все, с чем свидеться пришлось,  
И вспоминаю наизусть и всуе.  
И не рисую я, и не пою,  
И не вожу смычком черноволосым,  
Я только в жизнь впиваюсь и люблю  
Завидовать могучим хитрым осам.

«Могучая» и «хитрая» эта Раневская действительно впивалась в жизнь, ибо чуяла земную ось, а другие не чуяли, только мечтали почуять:

О если б и меня когда-нибудь могло  
Заставить, сон и смерть минуя,  
Стрекало воздуха и летнее тепло  
Почуять ось земную, ось земную!

Тоска о том, чтобы «почуять», снова суметь почуять земную ось, пронизывала исследующий спектакль Эфроса, поставленный им уже на площадке собственного театра: «Месяц в деревне» (1977). Это был спектакль на ту же тему — тему чувственного отношения к жизни, как источнику витальности, только несколько ослабленный, разжиженный сентиментальностью, ибо О. Яковлева, которая играла Наталью Петровну, в силу особенностей своей актерской индивидуальности выглядела здесь не «осой», как Демидова, а чем-то средним между осой и легкокрылой бабочкой. О том, что такое была эта тема в жизни и творчестве позднего Эфроса, говорит знаменательное признание режиссера в одном из последних интервью: «Какая была исходная точка “Месяца в деревне”? К Наталье Петровне приехал молодой учитель, и он легко общается с Верочкой. И по тому, как живо ведут себя эти молодые люди, Наталья Петровна понимает, что ее собственная жизнь прошла. *Эта тема серьезная* (курсив мой. — *С. Б*.). Любовь к молодому учителю началась от ощущения краха, от боязни конца. Весь внутренний запал этой женщины от ощущения, что самое главное происходит не там, где она, а где-то. Некоторые люди бурно и полно проживают свою жизнь, а некоторым эта жизнь кажется непрожитой, а уже виден конец. Они бросаются обратно, но поздно. А потом наступает {96} постепенное одиночество, и в этом подспудно уже начало другой пьесы — “Вишневого сада”. Вообще мы все время куда-то спешим, гоним — скорей бы вечер, скорее бы завтра. И так каждый день! Нет наслаждения *этой* секундой»[[231]](#endnote-230).

Призыв наслаждаться «этой» секундой — вот к чему пришел режиссер, начинавший с экзистенциалистского бунта «Трех сестер» (1967). Характерно, что поставленные 16 лет спустя новые «Три сестры», оказались во всем противоположны первой постановке. «Сестры» 1967 г., как мы помним, были очерчены кругом безысходности. Апарты, в которых чеховские герои приподнимаются над своей личной судьбой, приоткрывая себе выход в другую жизнь, были трактованы там в горько ироническом ключе. Накал боли и страсти делался от этого еще сильнее, но от этого же еще катастрофичнее сужалось пространство драмы. Все источники света, что находятся за пределами фабулы, все эти вторжения-наплывы будущего в настоящее исчезали, и герои оставались в темном, наглухо замкнутом пространстве сиюминутного настоящего.

В спектакле 1983 г. Эфрос попытался предложить своим героям выход из неразрешимой драмы их индивидуальной судьбы. Этим выходом стало для него приятие жизни, «как она есть». Характерны заставка и финал спектакля, которые символически сконденсировали в себе суть новой трактовки: группа на авансцене, сосредоточенно наблюдающая за бешеным вращением волчка, запущенного у самой рампы. Все наклонились, тесно примкнули друг к другу и замерли, завороженные его бессмысленным движением. Это движение — движение самодостаточной жизни, не ищущей себе ни смыслов, ни оправданий, и правой просто потому, что она — жизнь. Иными словами, выходом стало здесь не решение «проклятого» вопроса — «знать зачем жить, а иначе все трын трава» — а просто его снятие. Показательно, насколько бледными, недопроявленными, прямо-таки выпадающими из структуры выглядели здесь и Маша, и Вершинин, со всеми их касающимися смысла жизни поисками и терзаниями. И столь же показателен выход на первый план самых молодых персонажей — Ирины и Тузенбаха, которые представительствовали здесь от лица «самоценной жизни». Человеческая незначительность этого Тузенбаха (П. Федоров) и этой Ирины (О. Сирина) были совершенно очевидны, но в том-то и дело, что они интересовали режиссера совсем не со стороны их человеческого содержания! Для Эфроса в них была важна только молодость, молодость в физическом смысле слова. Они и выглядели здесь почти детьми, которые легко смеялись и легко плакали, легко обольщались и легко отчаивались. Именно ими любовался Эфрос, именно тут был для него центр спектакля, его «выход», его надежда.

Итак, выход — как обход главных вопросов бытия, и от этого уже так близко — просто рукой подать! — до Таганки, где Эфрос будет учить актеров «везде отрывать действие, чтобы оно ни разу {97} не задело землю»[[232]](#endnote-231). Будет учить этому — любимовских актеров!

И все-таки человеческая и художническая катастрофа Эфроса, свидетелями которой пришлось стать этим актерам, произошла не тогда, когда он принял роковое решение возглавить «Таганку». В. Смехов, проделавший в цитированной выше статье чрезвычайно интересный сравнительный анализ пути двух режиссеров, не вполне прав, утверждая, что Эфрос лишь в самом конце «возненавидел социальное в театре»[[233]](#endnote-232).

Ю. Любимов был проницательнее, не приняв (как пишет об этом в той же статье В. Смехов) уже «Вишневого сада», сделанного в его театре Эфросом. По-видимому, художник с активной социальной позицией, каким был Любимов, не мог согласиться с художником асоциальным, тем более асоциальным столь демонстративно!

Однако, если перелистать годы назад, то можно заметить, что сама эта тенденция зародилась еще раньше, в конце 1960‑х, то есть именно тогда, когда время лишило Эфроса свойственного ему социального оптимизма, поселив в нем мироощущение, близкое к экзистенциалистскому.

Социальный же оптимизм его естественного антагониста Любимова (тем более естественного, что это подтвердилось ходом самой жизни, столкнувшего их в конце концов впрямую) оказался под давлением того же времени совершенно неуязвимым. Характерен в этом отношении последний из допущенных на сцену любимовских спектаклей, его «Три сестры» (1982).

Этот спектакль объективно противостоял как первому, так и последнему эфросовскому спектаклю по той же пьесе. В нем не было ни истерической непримиримости эфросовских «Сестер» 1967 г., ни гедонистического примиренчества его последней интерпретации. В спектакле Любимова был с очевидностью различим ясный и суровый стоицизм осмысленного и деятельного человеческого существования, направленного на утверждение не «жизни, какова она есть», а той, «какой она должна быть». Установка, прямо противоположная установке Эфроса, и точно следующая, а, может быть, лучше сказать, просто «конгениальная» чеховской[[234]](#footnote-4).

Иными словами Ю. Любимов до последнего не верил (и сейчас, судя по всему, не верит!), что круг, которым очерчена «его-наша» жизнь, нельзя прорвать, что он предопределен законами бытия.

{98} А вот Эфрос поверил, что он «очерчен», что все «очерчены», и что таков закон жизни. Про ужас нескончаемого, безвыходного бега по кругу он рассказывал лучшими своими спектаклями, но потом, устав от ужаса, просто отвел от роковой черты глаза, и попытался жить и работать, довольствуясь тем, что оставалось внутри круга.

Ему ужасно сузили жизнь, пространство жизни, сузили тем, что заставили поверить, что тут, в круге, она вся. Как художник и как человек Эфрос оказался в сущности жертвой. Были у застоя и такие жертвы, которые поднимались вверх по лестнице, ведущей вниз. Жертвы тем более трагические, чем больше был отпущенный им Богом талант. А Эфросу было отпущено так много!

# **{99}** О. Е. Скорочкина Марк Захаров

В театре двух последних десятилетий нет режиссерской фигуры более объясненной и при этом самой необъяснимой, чем Марк Захаров.

О нем писали, как ни о ком, много и пристрастно. Начиная с 1970 г., его спектакли были в центре театральных дискуссий. «Зона молчания», в которую время от времени попадали некоторые режиссеры и целые театры, — это не о нем. Он и сам, надо сказать, позаботился о своих летописях. Образ собственного театра им многократно воссоздан и разъяснен: в интервью, многочисленных статьях, а совсем недавно издательство «Искусство» выпустило его книгу «Контакты на разных уровнях», где он рассказал любителям театра про себя, казалось бы, все. Есть специальная глава «Откуда я взялся», чтобы не оставалось сомнений по поводу его школы и истоков, есть трактовка репертуарной линии театра, эстетических исканий, тайн и законов актерского творчества.

Здание выстроенного им театра кажется стройным и надежным, оставляет комфортное ощущение благополучия, продуманности и блеска. Сам режиссер, словно опытный экскурсовод, провел нас по его коридорам, показал три этажа — три линии репертуара: психологическая драма, публицистика, музыкальные постановки. Объяснился в любви к острым, взрывчатым формам, магии и гипнозу… Что же необъяснимого в этом преуспевающем и счастливом Доме — «Доме, который построил Захаров» (назовем его так, перефразировав название его телефильма о Свифте)?

Прежде всего — личность хозяина. Это при том, что у Марка Захарова сложилось в театральном мире устойчивое амплуа, про которое он знает и на которое «работает» с редким постоянством и артистизмом. Полемист, остроумец, возмутитель спокойствия, король театральных дискуссий (затеваемых им как в прессе, так и на сцене), крестный отец различных направлений в современном театре (от мюзикла — до опытов публицистической драмы), счастливчик, лидер, победитель, сделавший свой театр одним из первых в Москве.

Слово «магистр» — из любимейших в его лексиконе. Не случайно молодой рецензент «Театральной жизни» не устоял: поддавшись {100} обаянию захаровской личности, он так и назвал портрет режиссера, опубликованный им на страницах журнала, — «Магистр»[[235]](#endnote-233).

Отчасти этот образ — не просто главного режиссера театра, но Автора, Сочинителя — воплощен в его постановках. Во всяком случае, намеки на автопортрет он оставил в некоторых спектаклях и телефильмах. Это — Волшебник из «Обыкновенного чуда», творящий тревожный сказочный мир, это — маг Калиостро из «Формулы любви», держащий всех героев в поле своих фантастических чар, это — Дирижер или Некто в черном, заваривающий в прологе «Юноны и Авось» в волшебном котле дымящийся пунш рок-оперы, в котором должна отполыхать старинная любовная легенда…

Но этот идеальный, словно созданный для «прессы и рекламы», образ слишком легко улетучивается при дневном свете, он не выдерживает спокойного и трезвого анализа творчества и судьбы. Настоящий же образ режиссера остается неуловимым, он все время двоится, бликует, ускользает от слишком пристального и внимательного взгляда. Так исчезают часто герои его спектаклей в разноцветных клубах дыма, который Захаров любит использовать со страстью и любовью пиротехника.

Художник, способный «смазать карту будня», открывающий неизвестные до него возможности сценического искусства — и поставщик шлягеров на театральном рынке.

Сочинитель новых театральных идей — и «великий комбинатор», знающий четыреста честных способов, как обмануть публику, пользуясь при этом крайне популярными средствами.

Режиссер, повенчавший драматическое искусство с духом музыки, умеющий выстроить спектакль по законам музыкального развития, — и постановщик великолепных музыкальных шоу, где драма и музыка разлучены навеки.

Безошибочный скальпель историка и социолога, проводящий тончайшую работу с пьесой и с зрительским сознанием, — и пугающая подчас историческая глухота.

Прорывы в тайные глубины человеческого существования — и странные, необъяснимые провалы во вкусе.

Сложное искусство «монтажа аттракционов» с парадоксами ассоциативных связей — и немудреное ремесло коллажа с его легкомысленным эстрадным мышлением.

Его азартное «авось», жажда «езды в незнаемое» почти всегда подстрахованы американским железным расчетом.

Стоит взглянуть на его литературный словарь: здесь перемешаны частые ссылки на гипноз, тайны энергетики, подсознание, биополя, китайскую «Книгу перемен» с трезвыми выражениями типа «просчитать ситуацию», «вычислить успех», «учесть конъюнктуру» и т. д.

Стоит взглянуть на его путь: он поражает не просто широтой и многообразием эстетических поисков и ориентации, но {101} какой-то странной беспамятностью. Он знает и держит в уме историю театра, учитывает в своих спектаклях недавнюю и современную театральную ситуацию (понятие культурно-исторического контекста для него — не из абстрактных), но при этом словно начисто забывает собственную историю — то, что делал буквально еще вчера. Он иногда резко перечеркивает собственное прошлое, не держа никаких обязательств перед ним. Он способен, подобно одному из своих героев — Волшебнику из «Обыкновенного чуда», поджечь свой дом и со стороны наблюдать, как пылают в огне декорации созданного им мира.

Мало сказать, что художественный мир его противоречив — он вызывающе нецелен, разорван. Противоположности, полюса его проявлений даже и не стремятся через борьбу к единству, как о том умоляют законы диалектики. А потому и мир его спектаклей, и его собственный образ художника разлетаются на осколки, оставляя стойкое ощущение, что все это — осколки разных миров, разных человеческих и художественных сознаний.

Легче всего было бы объявить его беспринципным эклектиком, лукавым путаником. Но он утвердил за собой еще и звание человека слишком волевого, расчетливого, чтобы усомниться в продуманности и логичности его творческого пути.

Принадлежность к определенному историческому поколению так же мало что проясняет и определяет в Захарове. Его, дебютировавшего в 1960‑х, не принято причислять к шестидесятникам. Когда речь идет о Любимове, Эфросе, Ефремове, то, при всей разнице их судеб, понятно, что они — классические представители театрального шестидесятничества. Даже Товстоногов, который старше их всех, — все равно оттуда, именно после 1956 г. выстроивший и осуществивший свой театр. Захаров же, по возрасту вполне подходящий под тот «призыв», более того, внесший в театральную копилку шестидесятых один из лучших спектаклей того времени — «Доходное место», тем не менее — вроде как из другого племени. Чужой среди своих, он не стал и своим среди чужих. Потерянное поколение 70‑х, только сегодня обретающее дыхание, — тоже не его поколение. Захаров — человек меж поколений, а точнее — вне поколений. У него свое, особое измерение времени, свои счеты — и свои расчеты с ним.

Его дебют на профессиональной сцене состоялся, когда шестидесятые были на исходе, когда трещина, невидимая, но остро ощутимая, прошла по времени. В 1967 г. он поставил «Доходное место» в Театре Сатиры. Судя по всему, это был его лучший спектакль. Он оказался не просто дебютом в режиссуре. Не только лишь пограничной чертой, отделяющей юность с годами странствий в провинции, актерскими работами в Московском театре миниатюр, первыми режиссерскими опытами в студенческом театре МГУ — от зрелости с ее уверенным восхождением по ступенькам театрального мастерства и успеха. Этот спектакль нельзя назвать его трамплином в большое искусство, «взлетной площадкой». {102} Он сразу стал его режиссерским взлетом, не пробой — но высшей точкой напряжения и воплощения сил.

В своей книге Захаров утверждает, что актерское эстрадное прошлое многое определило в его режиссерском становлении[[236]](#endnote-234). Действительно, родимые пятна эстрады затем проступят в его режиссерских опытах. Но в «Доходном месте» ничего из накопленных эстрадных богатств не пригодилось. Ничего из этого прошлого не взял он в этот спектакль — кроме разве что дерзкой энергии студийца-дилетанта, поставившего на студенческой сцене МГУ два спектакля — «Дракон» Е. Шварца и «Карьеру Артуро Уи» (совместно с С. Юткевичем). Он словно стер с лица грим актерской эстрадной юности с ее ужимками, хохмами, репризами (есть фотография: молодой Марк Захаров в женском кружевном чепчике, кокетливо стреляющий глазками) — и сразу шагнул в пространство драматического спектакля, в поле его высокого напряжения, в область большого стиля.

Этот спектакль прошел всего несколько раз. У него была короткая сценическая жизнь, но зато он стал театральной легендой своего времени, отнюдь не бедного на события. Сбылось предсказание Олега Ефремова, которое Захаров вспоминает в своей книге.

«Не жалей, — сказал он после исчезновения спектакля. — Этот спектакль все равно будет жить долго. И с каждым годом о нем будут вспоминать все лучше и лучше»[[237]](#endnote-235).

В 1967 г. подобную драму пережил не один Захаров. У «Доходного места» были спектакли-современники, собратья по несчастью. Эфросу чиновники от искусства в содружестве со старыми мхатовскими мастерами запретили к дальнейшему представлению «Три сестры». На Чистых прудах не вышел спектакль «Случай в Виши» А. Миллера, по свидетельству очевидцев, — лучший современниковский спектакль тех лет. Любимову не дадут показать спектакль «Живой» по Б. Можаеву. То было еще время, когда пропадали не «поодиночке». Характерно: запрещенные спектакли потом получат продолжение, как-то отзовутся в дальнейшей судьбе их создателей. Эфрос поставит новые «Три сестры» в начале 1980‑х, поставит в полемике с тем, первым спектаклем. «Случай в Виши», пусть с постаревшим и отчасти измененным составом, в 1987 г. выйдет в «Современнике». Любимов тоже выкажет упрямое желание доспорить, договорить, переиграть судьбу; «Живой» объявлен в планах театра на Таганке. Видимо, для всех для них то, что происходило в шестидесятые, — не прошлое, вернее, не преодоленное прошлое. Захаров же то время преодолел, по крайней мере, насколько можно судить из дальнейшего сюжета его судьбы. Но бледная тень дебютного первенца будет мерцать из темноты прошлого и беспокоить. В книге Захаров напишет о нем целую главу «Воспоминание о “Доходном месте”», выделяющуюся из общего иронического тона книги неожиданно лирической, ностальгической интонацией. О Захарове {103} можно было бы сказать словами писателя В. Маканина: «… он в итоге пришел к тому, что на пылкое свое прошлое оглядывался уже с улыбкой, а подчас с большим и искренним удивлением, как на жизнь другого человека».

«Пылкое прошлое» воссоздано им на бумаге очень подробно. Это оказалось важным: легенда шестидесятых так и оставалась лишь в памяти поколения, в печатном слове она воплощения почти не получила. А то немногое, что все-таки увидело свет, мало проясняет короткую жизнь спектакля.

В 1974 г. К. Рудницкий запоздало взял этот спектакль под защиту, посвятив ему несколько страниц в книге «Спектакли разных лет». «Я вижу в этом спектакле некоторые достоинства, — напишет он, — мне кажется, напрасно не замеченные критиками, полностью и до конца предавшими работу молодого режиссера хуле и поношению»[[238]](#endnote-236).

Но стоит заглянуть в архивы 1967 г., чтобы с изумлением признать: никто из критиков, по крайней мере в печатном слове (а на что еще сегодня можно ориентироваться?) «полностью и до конца» ни хуле, ни поношению спектакль не предавал. Театральная периодика «Доходное место» вовсе замолчала, в московской городской печати появились две рецензии, выполненные в крайне восторженных тонах. Оба рецензента уже тогда заметили «некоторые достоинства спектакля». Другое дело — то, что их так восхитило, к спектаклю отношения не имело.

Одним из рецензентов и пылких почитателей «Доходного места» по иронии судьбы стала И. Вишневская. Ее статья, судя по всему, не дает о спектакле верного представления, больше свидетельствует о любимых мыслях автора.

По И. Вишневской, тот спектакль вывел на сцену положительного героя, рыцаря без страха и упрека — в общем, тот тип, который она будет воспевать и призывать на сцену в последующие годы.

«Жадов — герой, утверждает театр, он открывает ему зеленую улицу, и в наши дни входит еще один мыслящий, горячий, честный юноша… Жадов, поклоняющийся одной только правде, Жадов — верный служитель свободы… Этот Жадов впервые всходит на те вершины, где закаляются борцы и формируются герои»[[239]](#endnote-237), — в таких расплывчатых, дежурно-бодрых тонах дан портрет главного героя спектакля.

Этот портрет категорически расходится и с позднейшими показаниями режиссера, и с фотографиями — единственными реальными отпечатками легенды, которые сохранились от спектакля и которым можно доверять.

С фотографии смотрит молодой Андрей Миронов, совсем не похожий на закаленного борца. Он не похож еще сам на себя — тот привычный образ Миронова, который с годами сформировался в зрительском сознании. Куда девались природная грация, блестящая отточенность жестов, артистизм пластики и повадки? {104} На фотографии мы видим растрепанного, по-щенячьи неуклюжего юношу. Сюртук сидит на нем мешковато, беспомощно свисают руки из коротких рукавов, на угловатом лице блуждает беспомощная, робкая улыбка. Весь его облик словно подтверждает слова, данные герою Островским: «Не знаю, вынесу ли я. Кругом разврат, сил мало. Зачем нас учили?!»

Служитель свободы? Миронов играл легкомысленный, наивный идеализм с его слепой и нестойкой верой, юношеское смятение, страх перед надвигающейся лавиной жизни, которая хватала его за тщедушную мальчишечью шею. И. Вишневская воспела в своей рецензии Жадова-героя, в то время как Захарова *интересовало*, а Миронов *сыграл* зыбкое состояние юной человеческой души, стоящей на краю пропасти, куда ее подталкивают неумолимые житейские обстоятельства. Свободу он обретал лишь в финале, сделав нелегкий выбор меж жизнью, как она есть, с ее «доходными местами» — и теми правилами, что «лучше, честнее тех правил, которыми руководствуется общество».

Режиссер проводил своего героя по кругам ада, по бесконечным лабиринтам, он словно вместе с ним метался в поисках своего пути — и судьбы. Это стало главной темой спектакля. Художник В. Левенталь выстроил на сцене дьявольский лабиринт, состоящий из многочисленных стен и дверей, вращающихся в противоположные стороны по двум кругам. Эти стены и двери все время надвигались на Жадова, преследовали его. Декорации зеленовато-мутных тонов казались то сумрачно-холодными, то вдруг зловеще раскалялись докрасна — и сквозь эту фантасмагорическую круговерть стен, дверей, пьяных рож, ядовито-зеленых чиновничьих мундиров лихорадочно бежал, падал, поднимался, спотыкался, снова бежал Жадов. Идея бесконечного движения — но движения обреченного, по замкнутому кругу — была воплощена в спектакле мощно и экспрессивно.

Мироновского героя постоянно мучили страхи и сомнения. В предфинальной сцене с Полиной он сыграл резкое, внезапное и фантастическое перерождение личности. Он как бы «проиграл» вариант другой судьбы героя: вдруг закричал чужим, пронзительным голосом, смачно и грубо целуя Полину в уста: «Пойдем к дядюшке просить доходное место!» А потом, собравшись с последними силами, краснел и просил Вышневского неестественно громко, тоже не своим голосом: «Дайте мне место, где бы я мог… приобресть что-нибудь». Но потом он оправлялся от этого преображения, как после шока, постепенно приходил в себя. «Я не герой, — совсем тихо говорил Миронов, обращаясь в зал. — У меня мало воли, как почти у всех нас. Я могу поколебаться, но преступления не сделаю. Я могу споткнуться, но не упасть…» Его сдавленный голос становился спокойнее, к нему возвращались силы — он воодушевлялся и на глазах воскресал.

В «Доходном месте» были ярко выражены родовые черты театра 1960‑х. Невидимые токи, а также вполне зримые приемы {105} роднили захаровскую постановку со спектаклями-современниками. Прежде всего, это был опыт монологического театра. Захаров в своих воспоминаниях назовет «Доходное место» моноспектаклем: все сценическое действо было пропущено сквозь призму сознания главного героя. В зал со сцены была выдвинута площадка (Захаров называет ее «площадкой совести»): здесь герои исповедовались перед публикой, здесь они осуществляли наивный и чистосердечный, прямой выход в зал. Эти исповеди «глаза в глаза» были характерны в те годы для театров разных эстетических направлений, к авансцене тянуло тогда выговориться героев самых разных театров. За пять лет до Жадова Юрский — Чацкий в спектакле БДТ также общался больше с публикой, чем с партнерами, у нее искал понимания и сочувствия.

Танец пьяного Юсова (А. Папанов) в трактире, его отчаянный танец унижения и падения, когда он, словно загипнотизированный, выплясывал, приседая, перед Белогубовым, — перекликался с другим танцем: на Малой Бронной исступленно и пьяно плясал Чебутыкин Л. Дурова с воплем «О если б не существовать!»

В свой первый спектакль дебютант в профессиональной режиссуре Захаров принес достаточно весомый багаж театральных идей, которые производили сильное впечатление.

Он произвел довольно тонкую работу с пьесой. Ему был необходим не размеренный ритм Островского, но дьявольский ритм бесконечного метания, тяжкого кружения души по лабиринтам жизни. Для этого он «раздробил» пространные сцены на эпизоды: они лихорадочно наслаивались один на другой, как бы боролись меж собой. Мелькающие эпизоды, разрывающие сюжетную логику и придающие чуть фантастический, нелогичный характер действию, работали на тему воспаленного, больного сознания главного героя.

Идеи «разорванного сознания» и «разорванного времени» нашли воплощение в следующем приеме: некоторые важные сцены с участием Жадова повторялись в спектакле несколько раз. Сначала они проигрывались в реальном времени, а затем, засев в подсознании главного героя, повторялись, как бы «прокручивались» в пространстве его душевной жизни. Второй раз они проигрывались тревожнее, в чуть замедленном ритме, словно во сне. Какие-то реплики атаковали его с сатанинской настойчивостью, пытаясь свести с ума. Процесс подсознания героя материализовался — и становились видны «невидимые миру слезы».

К финалу спектакля, когда Жадов прошел свои круги познания, режиссер оставлял его один на один с тем выстраданным духовным багажом, который он обретал в своих метаниях. Постепенно декорации исчезали, рабочие сцены, переодетые в мастеровых, выносили столы и стулья. Исчезали не просто предметы мебели. Исчезал устойчивый прежде материальный мир, среда обитания, и герой оставался один на один с судьбой, в пустынном и гулком пространстве…

{106} Заметим, что и потом Захаров будет активно использовать этот прием — демонтажа старого, привычного мира. В финале «Трех девушек в голубом» диагональная стена дома вдруг развернется зловеще и сметет со сцены предметы скудного дачного быта. В «Диктатуре совести» рухнут мощные стены редакции, выстроенные в помпезном стиле сталинского ампира, и над опустевшей сценой останется висеть лишь прожектор, под нестерпимо бьющим лучом которого пройдет политическая дискуссия. Но, пожалуй, нигде больше режиссеру не удастся воплотить идею дематериализации сценического мира так содержательно и мощно. То, что в «Доходном месте» имело глубокий и образный смысл, в позднейших постановках будет работать слишком декларативно.

Кроме всего прочего, «Доходное место» был спектаклем острых социальных предчувствий и прозрений. Гладкопричесанный и безукоризненно выбритый Белогубов (А. Пороховщиков), весь накрахмаленно-выутюженный, с сияющей холодноватой улыбкой, Белогубов, цинично перешагивающий через упавшего своего покровителя Юсова, пугающе тихо делающий свою головокружительную карьеру, — был живым символом и предсказанием эпохи «белых воротничков». В его приглушенно-стертом, оборотневом лике было нечто зловещее и бессмертное.

Среди достоинств спектакля К. Рудницкий выделил «победоносное торжество наивного идеализма юноши», «невероятность его победы», «волнующие и увлекательные победы беззащитной юности над вооруженной до зубов зрелостью и силой»[[240]](#endnote-238).

Никого не побеждал в том спектакле Жадов. Разве что только самого себя, собственный страх и унижение. Он сохранял себя ценой отторжения от мира, ухода в одиночество. Ему оставалось одно — укреплять свой дух. Время показало, за кем была реальная сила и реальная победа — этим горьким предчувствием был пронизан спектакль. Герой Миронова покидал сцену под шарманочный, грустный, чуть провинциальный мотивчик, напоследок неожиданно и нескладно улыбнувшись залу. Его мальчишеская фигура в поношенном сером сюртучке стала одним из театральных символов уходящего времени — краткой эпохи «оттепели» с ее надеждами и отчаянием, с коротким дыханием и наивным идеализмом, с всплеском веры и очищения, с инфантилизмом, с прекраснодушием и легкомыслием, с плохой защищенностью от злых перемен. Он уходил за кулисы — и вместе с ним уходило время. Закрывался занавес. Недолгая жизнь спектакля рифмовалась с краткой жизнью эпохи, вызвавшей его к жизни.

К. Рудницкий так сформулировал причины, по которым «Доходное место» ждала скорая погибель. «Возражения против “Доходного места”, — это возражения прежде всего против грубого, нарочитого и хлесткого “осовременивания” классики… умышленной акцентировки некоторых фраз, способных сегодня прозвучать куда как злободневно… чрезмерной и насильственной {107} модернизации иных персонажей — Белогубова, например»[[241]](#endnote-239).

Поразительно близки формулировки «приговоров» 1967 г. Эфроса тоже упрекали в «осовременивании» классики, его спектакль так же раздражал чрезмерной модернизацией персонажей.

Но, думается, не за «осовременивание» снимали их с репертуара, а за современность, то есть — за время, неподкупно и жестоко пробивавшееся сквозь классические сюжеты.

«Как они современно себя ведут в обстоятельствах прошлого все-таки века»[[242]](#endnote-240), — сожалел К. Рудницкий.

Они не только современно себя вели, но современно чувствовали, современно недоумевали, страдали, — скорее всего, именно этого не простила им эпоха, требовавшая все более спокойных форм и интонаций, а также «отражений», приятных во всех отношениях.

В 1970 г. Захаров поставил «Разгром» по роману А. Фадеева в Театре им. Маяковского. Он не был тогда признанным лидером в области музыкализации театра, не давал в печати заверений создать синтетический спектакль. Но именно тогда декларируемые им позднее идеи музыкально-поэтического театра воплотились последовательно и полно, именно при постановке суховато-мужественной прозы Фадеева он был ближе всего к идеалу драматического спектакля, выстроенного по законам музыкального развития.

Он сам написал инсценировку, показав себя как талантливым литератором, чутким стилистом, так и режиссером с музыкальным мышлением: уже в инсценировке было заложено будущее музыкальное решение спектакля. Слово там существовало внебытово. Странный, житейски неоправданный повтор реплик, сложная полифоническая связь голосов с постоянными рефренами ударных фраз, возникающими, словно припев, — все это было организовано по логике музыкального развития. На материале объективной повествовательности прозы Фадеева режиссер создал сложную поэтическую композицию, ничуть не погрешив против стилистики романа, его трагически-мужественного тона.

Спектакль начинался пляской партизан, буйной, готовой все снести в стихийном порыве. В партизанской вольнице было что-то дикое, как в природе приморского края, где происходили события романа.

В этой мутной людской гуще появлялся усталый, уже немолодой человек — Левинсон (А. Джигарханян). Он не был похож на реального исторического героя — скорее походил на героя легенды. Он был персонажем из песни Окуджавы, которую пели в то время: «И комиссары в пыльных шлемах склонятся молча надо мной». Захаров показывал его сквозь дымку времени, поэтически обобщенно. Левинсон словно не говорил, но пел своим глуховатым, надтреснутым голосом: «Запомни, парень, революция у нас непридуманная!»

{108} Сложные отношения партизанской вольницы и командира решались на сцене музыкальными средствами — даже в том случае, когда музыка не звучала (ее вообще было мало в том спектакле). В. Максимова писала о резких интонационных контрастах спектакля: «клекот, шум, рев толпы и сдержанный, почти бестоновый лад речи Левинсона»[[243]](#endnote-241).

Так же контрастно был исполнен пластический рисунок спектакля: словно в балете была разработана тема толпы с ее стихийными, дикими, вихревыми перемещениями по сцене, с хаосом ее движений и порывов — и тема лидера с его суховатой сдержанностью, скупым немногословием мужественной пластики, с жестким и целенаправленным рисунком движений… Джигарханян играл человека, для которого задание вывести отряд из тайги было решающим, но не меньше мучило его и другое — какими он отсюда людей выведет: сбродом шальных разбойников или «боевой единицей революции»? «Боевая единица» для него означала святую веру и чистоту помыслов, оттого он так непреклонно и железно вставал наперекор хаосу и мутному брожению людской стихии. Вот конфликт, взволновавший режиссера в истории «той единственной гражданской», — его он воплотил в своем спектакле строго и монументально, словно высек наскальный рисунок на суровом граните.

Два спектакля, поставленных Захаровым на чужих сценах, с «чужими» актерами, — у него, как у Жадова, не было тогда ничего, кроме молодой энергии и веры, — и бывшие вроде бы вступлением, заявкой на будущее, случайными станциями на пути к своему театру, своим актерам, сейчас кажутся сочинениями, наиболее органично и чисто выражающими его возможности. Не было в них появившейся позже лукавой и оборотной многоликости, всеядности, раздвоения лица, бликования мира. Были — сразу, с первых опытов работы на профессиональной сцене — определенность человеческой и художественной позиций, цельность, чистота самовыражения и приемов, чистота стиля, наконец, не терпящего случайности, размытости, коллажа. С таким багажом Марк Захаров вступил в следующее десятилетие.

Критик В. Семеновский в статье «Темп‑1806», посвященной «Юноне и Авось», но по существу являющейся одним из самых интересных и талантливых портретов режиссера, пишет о легкости, с какой Захаров взял рубеж 1960 – 1970‑х. «Для Захарова переход, условно говоря, из 60‑х в 70‑е годы прошел безболезненно; в 70‑е он не только не стушевался, но стал мастером и получил широкое признание»[[244]](#endnote-242).

Действительно, не стушевался. Но что стояло за этой безоблачной легкостью перехода не просто из десятилетия в десятилетие — из одного исторического времени в другое?

«Брось, укроти немного свой характер. Брось завиральные идеи, брось, глупо ведь. Служи, как служат все порядочные люди, {109} то есть гляди на жизнь и судьбу практически», — увещевал Вышневский юного Жадова.

В начале 1970‑х Захаров взглянул «на жизнь и службу» практически. Один за другим он поставил два спектакля на сцене Театра Сатиры: «Проснись и пой», музыкальную комедию по пьесе венгерского драматурга М. Дярфаша и «Темп‑1929» по мотивам пьес Н. Погодина.

Ничего из прожитой жизни, из завоеваний ушедшего десятилетия не взял он в новый свой театр: он оставил «пылкое прошлое» за порогом, словно ненужный устаревший скарб. Это был не просто принципиально иной театр — началась, как сказал бы Юрий Трифонов, «другая жизнь».

Первый спектакль напоминал популярный и процветавший тогда телевизионный «Кабачок 13 стульев». Знакомые лица артистов Театра Сатиры мелькали на сцене и на экране. Беззаботно-бодрыми голосами актеры убаюкивали и обольщали зрителей простенькой и дешевой философией, выраженной в финальных шлягерах. На голубом экране звучало: «Закрыт кабачок, но мы верим, что наше веселье, вы взяли с собой для вас…» В спектакле Захарова голубоглазые герои учили публику: «Проснись и пой, проснись и пой! Попробуй в жизни хоть раз не выпускать улыбку из счастливых глаз…»

Разумеется, никто и не ждал в том спектакле от Захарова театральных откровений. Понятно, что он как художник не был увлечен этим материалом, что постановка была случайная и проходная. Нелепо предъявлять к ней серьезные претензии — можно только удивляться, что подобную безделушку делал режиссер совсем иных возможностей и умудрился нигде не выдать себя, а просуществовать на уровне и по правилам немудреной игры, продиктованной переводным шлягером. Жизнерадостность героев спектакля не несла в себе ослепительной легкости духа — скорее была обволакивающе-мещанской и перекликалась с дежурным оптимизмом советской эстрады, заклинавшей в те годы: «Вся жизнь впереди, надейся и жди!» Кстати, эстрадное прошлое режиссера с его репризным мышлением, с механическим чередованием «разговоров» и музыкальных номеров именно в этом спектакле дало о себе знать, оно благополучно и победно распустило свои пышные цветы.

Если в венгерском шлягере Захарова как автора не было видно и на его месте спокойно мог быть кто угодно иной, то в следующем спектакле «Темп‑1929» его авторство уже было программно и несомненно. Он сам написал сценическую композицию по мотивам пьес Н. Погодина «Темп», «Поэма о топоре», «Мой друг». Сам заявил в названии главную тему спектакля, пообещав воссоздать образ и дух ушедшего времени, атмосферу первой пятилетки.

Художник А. Васильев превратил сценическую площадку в строительную. Конструкция из свежих некрашенных бревен {110} росла вширь и ввысь по ходу спектакля: это молодые строители в спецовках, ватниках и кирзовых сапогах азартно и радостно строили и осваивали новый мир. Хор строителей обращался к зрителям с песнями на стихи Р. Рождественского, который в те времена становился первым официальным «песенником» страны:

Нам было трудно и холодно,  
Но сердце билось под ватником.  
Поверьте нашей песне и мечте.  
А если песням не верите,  
Поверьте домнам и фабрикам,  
Мы землю для потомков нянчили.  
Темп! Темп! Темп!

Спектакль, пронизанный праздничным, ликующим настроением, был обаятелен, остроумен, экспрессивен. Счастливая энергия сотворения нового мира клокотала в нем. Было «много стихов и песен», и танцевали его герои при первой же возможности.

Но что-то настораживало в этом буйном веселье, во взвинченном энтузиазме, в нарочито бодром тоне. Е. Холодов, принявший и достаточно высоко оценивший спектакль, писал: «Всеобщая жизнерадостность носит какой-то демонстративный, отчасти даже вызывающий характер, словно ею отгораживаются от сомнений и бед»[[245]](#endnote-243).

Основные претензии рецензента сводились к тому, что слишком вольно обошелся театр с Погодиным, с его героями, со структурой его пьес. Нам же кажется, что вольность обращения с драматургическим материалом была самой невинной и простительной вольностью спектакля. В конечном счете спектакль не противоречил духу автора, его формуле времени («жизнерадостное отношение к действительности»). Что до серьезной структурной драматургической переделки, так это же было сочинением «по мотивам», специально обозначенное в афише.

В «Темпе‑1929» настораживала вольность другого рода — беспечность в отношениях со временем.

Не мог же Захаров не знать, что 1929 год, заявленный в спектакле, — не только лишь стартовый год первой пятилетки, — он же вошел в историю страны как год «великого перелома». Не мог же не подозревать, что скрывалось за скоростными и счастливыми темпами индустриализации. Этого исторического послевкусия нет и не могло быть в пьесах Погодина, который писал их в цехах, на строительных площадках и, поглощенный темпами первой пятилетки, мог в упоении не расслышать тревожных подземных толчков, гула не момента — истории. На то и было сочинение «по мотивам», на то и был взгляд из будущего, чтобы рассмотреть эпоху, которая сама могла быть слепой, расслышать ее в многоголосии (как это он сам сделал в 1983 г., поставив «Оптимистическую трагедию» В. Вишневского).

{111} Захаровские «мотивы», присочиненные к тексту Погодина фразы, напротив, заглушали многослойный гул, выделяя единственную ноту в сложной музыке времени: ноту радости.

Вот один из образцов «досочиненного» Захаровым текста. На упрек, что он некстати веселится, Гай (Р. Ткачук) задорно отвечал: «Ага. Все верно говоришь. Но все равно весело. Наверное, время такое. Золотое времечко! Тысяча девятьсот двадцать девятый год! Ничего еще нету: ни званий, ни квартир, ни премий, ни фондов, ни окладов, ни счетов в банке… А настроение — горы свернуть можно!»

Поражает даже не стилистический «перевертыш», выдающий сознание и мерки человека 70‑х гг. («ни званий, ни квартир, ни премий» — это из его лексикона). Поражает историческая беспечность и глухота, с какой 1929 г. провозглашается «золотым времечком» без всяких режиссерских сомнений и комментариев.

«Мы ваше вчера, мы — история», — убеждал зрителей хор молодых строителей. Но по сути спектакль-то был антиисторичен, точнее, его взгляд выражал официальную точку зрения 1971 г., «залитованный» и распространенный взгляд на эпоху. Захаров же как художник собственного взгляда не выказал. Ни разу не выглянуло его лицо из-за строительных лесов сооруженного им «жизнерадостного театра». Он легкомысленно и послушно доверился темпу‑1929 (действительно скоростному), поверил «песне и мечте» — и упустил ритм — более важную категорию действия.

«Вы что, поссорились со временем?» — спрашивала своих друзей Алиса из сказочной Страны чудес.

Захаров в начале 1970‑х поссорился со временем. И время отомстило ему, оно надолго покинуло подмостки его театра, оставив там лишь свою обманчивую оболочку.

В 1973 г. он получил наконец свое «доходное место», став главным режиссером Московского театра им. Ленинского комсомола. В спектакле «Автоград‑XXI», которым он дебютировал на этой сцене, присутствие времени, так же как и в «Темпе‑1929», было программным. Как и в «Темпе», он вывел на сцену хор (тоже, кстати, строителей, только не первой пятилетки, а девятой), и хор этот в прологе спектакля спел:

Время! По эпохам твоим я плыву  
К пристани «завтра» от пристани старой «вчера»…

Но чем усиленнее призывал режиссер время, тем бесповоротнее оно ускользало, не давалось в руки. И «завтра», и «вчера» были в спектакле пристанями настолько миражными и расплывчатыми — как тот образ «города будущего», гиганта XXI в., который сооружали герои. Захаров пустился в это плаванье по эпохам на «авось»: не мог же не понимать, что великолепный автогигант, {112} куда он посылал своего героя Горяева (О. Янковский), — отнюдь не мечта, а авантюра и фикция начала 70‑х гг.

Но, разумеется, он подстраховался и проявил железный расчет и предприимчивость, отправляя свой корабль в плаванье «по эпохам». Чтоб уж совсем не сбиться с пути, он расставил опознавательные знаки. Многочисленные приметы 1973 г. были, словно неопровержимые доказательства, впечатаны в это музыкальное представление на тему «город будущего» и предъявлены современникам.

Захаров привел на подмостки своего театра вокально-инструментальный ансамбль, который оглушил зал мажором и высоковольтностью децибел, а заодно, заметим, как-то прикрыл откровенную рыхлость композиции, несвязность сцен и диалогов. Мода на ВИА переживала тогда пик на отечественной эстраде — Захаров предприимчиво использовал ее на драматической сцене.

Он переплавил в своем сочинении (композиция была создана им совместно с Ю. Визбором) темы и мотивы известных тогда производственных пьес, в строителях «Автограда» нетрудно было узнать героев «Сталеваров» и «Человека со стороны». Производственная драма тоже переживала тогда свой взлет, и в этом смысле спектакль Захарова благополучно попадал в «струю», как бы шел в ногу со временем. Все в «Автограде» имело знак 1973 г.: его приметы, его мелодии, юмор, жаргон — все это режиссер щедро бросил в котел музыкального действа. Но реальный 1973 г. с его проблемами, общественными настроениями, коллизиями — остался за чертой спектакля. Спектакль Захарова воплотил время таким, каким оно хотело себя видеть. Оно хотело видеть себя бодрым, деловым, благополучным, исполненным гигантского масштаба планов и замыслов, временем великих строек и массового энтузиазма — таким оно и увидело себя в спектакле, которым Марк Захаров открыл свой театр. Современные ритмы и краски, молодежный слэнг, постоянная ироничность тона, легкая пародийность и страсть к пересмешничеству, обаяние «капустника» — все это, конечно, спасало спектакль от тяжеловесного и убогого монументализма и выгодно отличало его от иных представлений, например, спектаклей на производственную тему, шедших на сценах академических театров — с их раскаленными мартеновскими печами, сооруженными чуть ли не в натуральную величину. Но не спасало от другого: к реальной концепции времени «Автоград‑XXI» отношения не имел. Не случайно названия рецензий на этот спектакль были подозрительно похожи на «шапки» газетных передовиц тех лет («Счастье строить новое»[[246]](#endnote-244), или — «Хорошая погода на завтра»[[247]](#endnote-245)).

«Автоград‑XXI» открыл в театре им. Ленинского комсомола целую череду спектаклей, определенное направление, которое в театральной критике и собственных декларациях театра получало столь различные и столь же неточные обозначения («мюзикл», «рок-опера», «синтетический спектакль»), что справедливее {113} будет этот тип спектаклей определять более нейтрально — «музыкальный спектакль», не вкладывая в него, разумеется, теоретического смысла.

Этот тип спектакля Захаров станет развивать в своем театре последовательно: 1974 г. — «Тиль», 1976 — «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», 1981 г. — «Юнона и Авось».

1970‑е заслуженно слывут годами экспансии эстрады на подмостки драматических театров. Нужно отдать Захарову должное: он здесь преуспел, причем работал в этом направлении без брутальной грубой силы, как иные из его коллег, но вполне изысканно и утонченно, — настолько, что некоторые вполне серьезные критики даже готовы были признать его сочинения явлениями «синтетического театра»[[248]](#endnote-246).

К синтетическому театру захаровские постановки отношение вряд ли имели. Хотя бы потому, что в синтез искусств, осуществляемый им в этих спектаклях, в последнюю очередь входило искусство собственно драматическое. Оно было там Золушкой, бедной падчерицей, служанкой у бойких и агрессивных сестер — эстрады, цирка, пантомимы.

Некоторые критики с тревогой об этом писали. Так, в рецензии на «Звезду и смерть» автор «Московского комсомольца» замечал: «Не покидает мысль, что Марк Захаров, художник куда более широких чувств и мыслей, рассчитал, вычислил свой театр, чтобы найти контакт с молодежью… Функция ВИА здесь становится самодовлеющей, заставляя актеров существовать в условиях механической точности, отбирая у них возможность сотворять музыку на сцене и жить ею. Ориентация на популярный молодежный мелос вне его художественного взрывания и точного театрального осмысления вряд ли обещает избранному сценическому стилю большую перспективу»[[249]](#endnote-247).

Избранный Захаровым стиль перспективу имел: триумфальные гастроли «Юноны и Авось» в Париже, Госпремия 1986 г. — тому доказательства. Более того, стиль этот имел и развитие — с годами мастерство режиссера становилось все более изощренным, спектакли — все более великолепными и блистательными. Если иные из коллег Захарова годами эксплуатировали одни и те же спектакли, когда-то принесшие успех, но со временем дряхлевшие и напоминавшие напудренных монстров, то он не стоял на месте и тип музыкально-драматического зрелища постоянно развивал. Он чутко прислушивался к молодежному мелосу, гибко учитывал конъюнктуру: когда мода на ВИА прошла, он поселил на подмостках театра ансамбль «Рок-ателье». Его актеры настолько совершенствовали вокальное мастерство, что могли соперничать со звездами отечественной эстрады (что они иногда и делали, меняя драматическую сцену на эстрадно-телевизионную).

Но если отречься все-таки от формулы «победителя не судят», то стоит признать, что опасения критики были небезосновательны. Функция ВИА (а со временем — рок-ансамбля) действительно {114} в этих спектаклях была самодовлеющей. Популярный молодежный мелос диктовал театру свои законы и условия, а не входил на драматическую сцену на правах гостя. Этим спектаклям как воздуха не хватало значительности драматических актерских работ. В лидеры, там, как правило, вырывались те, кто мог подчиниться мощному урагану музыкальной стихии и раствориться в ней. Возможности сотворять музыку на сцене и жить ею у актеров не было — ту музыку, которая может существовать без единого музыкального такта и без оркестра, а лишь будучи растворенной и претворенной в драматическом искусстве актера.

Музыкальные представления родили своих театральных «суперзвезд» — Н. Караченцова и А. Абдулова. В них утвердился особый тип героя, который этот театр любил и развивал. Неважно, был ли это Тиль Уленшпигель, чилийский мститель Хоакин Мурьета или русский отважный путешественник граф Рязанов. За всеми вариациями театр интересовал совершенно определенный герой. Пылкий любовник и авантюрист, искатель приключений, победитель и завоеватель — с пружинистой походкой, спортивной мускулатурой и повадками обольстителя. Человек нерефлектирующего сознания, мало обремененный размышлениями по поводу несовершенства века и человека. Даже романтическая гибель героя в финале не придавала особой печали спектаклю: все равно такой герой прекрасно вписывался в систему и образ «жизнерадостного театра», который в этих постановках утверждал Захаров — блистательного зрелища с вакханалией красок, звуков, светомузыки, фантастического лазерного излучения и роскошных пиротехнических эффектов.

Тотальный и беспечный оптимизм, веселье не смотря ни на что, — эта ведущая интонация ленкомовских музыкальных шлягеров роднила их с ранним захаровским мотивом: «Проснись и пой, проснись и пой — попробуй в жизни хоть раз…» Разве что значительно возросли мастерство и техника, блеск и роскошь выразительных средств: куда бедному спектаклю Театра Сатиры 1972 г. с его рисованными задниками и пением под фонограммный аккомпанемент до волшебного сияющего мира поздних роковых шоу, оснащенных по последнему слову техники рубиновым лазером, клубящимися разноцветными дымами и прочими дорогими атрибутами приворотного эстрадного зелья?

Не то чтобы захаровский «жизнерадостный театр» высокомерно и легкомысленно вовсе открещивался от сомнений и бед, — нет, он не желал быть простым мюзик-холлом, он, напротив, стремился, как пел Высоцкий, «всею скорбью дышать мировою». Для того и сюжеты подбирал соответствующие: привлекал в соавторы и Шарля де Костера, и Пабло Неруду, а историю великой любви Кончиты и Рязанова заказывал первому поэту… Но только «мировая скорбь» не приживалась в этих спектаклях, как бы авторы на нее ни намекали и как бы герои ни подмигивали сочувственно залу.

{115} Мы видели на сцене Тиля — веселого шута и прекрасного акробата, но — не душу Фландрии, не сына Фландрии, чье сердце сжигает пепел Клааса. Даже страстный поклонник «Тиля» В. Комиссаржевский признавал: «… театр недооценил трагическую мощь романа», а в зонгах о Фландрии «гул электрогитар заглушал слова, говорящие о мучениях страны»[[250]](#endnote-248).

Трагический «голос совести и мести» чилийского благородного разбойника Хоакина Мурьеты в спектакле постоянно заглушался высоковольтной стихией тяжелого рока, несколько «окультуренного» композитором А. Рыбниковым, и сам герой пропадал, как бы растворялся в волшебных пиротехнических дымах.

И «Юнона и Авось» к легенде о великой любви имела отношение не большее, чем эстрадный шлягер тех лет «Миллион алых роз», написанный, кстати, тем же поэтом. Конечно, культура и мастерство Елены Шаниной и Николая Караченцова были утонченнее мастерства Аллы Пугачевой, а режиссер Захаров давал сто очков вперед в искусстве мизансценирования, ритмопластической лепки зрелища тому безвестному служителю эстрады, который ставил программу своей рыжеволосой звезде. Но оба зрелища в итоге уравнивали не только великолепные клубы дыма — их роднила общая «китчевая» природа.

Критик В. Семеновский писал о «Юноне и Авось» как о спектакле, где «с большим, чем прежде, размахом, с предельной демонстративностью воплощен не только особый тип музыкально-драматического зрелища, философию и технику которого Захаров разрабатывает в течение многих лет, но и весь мир этого режиссера, его программа»[[251]](#endnote-249).

Что касается программы, то идея музыкализации драматического театра, волновавшая Захарова, с гораздо меньшим размахом, но зато с большей последовательностью была воплощена им как раз в иного типа спектаклях — в «тихих» захаровских постановках, где музыки почти нет, но выстроены они по законам музыкального развития — «Вор» В. Мысливского, «Жестокие игры» А. Арбузова, «Оптимистическая трагедия» В. Вишневского. Идея музыкальности драматической режиссуры, впервые воплощенная им в постановке «Разгрома», была сформулирована режиссером как программа искомого им театра в статье «Сомнения и надежды»: «… жанр музыкального спектакля, где поют сравнительно мало, однако текст и движения людей распределяются во времени и пространстве в соответствии с музыкальной фразой, сообразно с законами и логикой музыкального развития»[[252]](#endnote-250). Было бы опрометчивым утверждать, что «Юнона и Авось» спектакль немузыкальный, но и то, что в нем торжествует музыкальность именно драматической режиссуры, — тоже доказать было бы крайне сложно. Скорее здесь явлено обворожительное и комфортное искусство мюзик-холла, в чем, как оказалось, Захаров не знает себе равных — по крайне мере, в пределах собственного Отечества.

{116} И «весь мир этого режиссера», как утверждает В. Семеновский, вряд ли уместился на прозрачных стеклянных площадках, которыми художник О. Шейнцис устлал сцену в «Юноне и Авось». Потому что если бы в своем жанре великолепная «Юнона» действительно вобрала и воплотила «весь мир» Захарова, то сюжет его творческой судьбы легко вписался бы в следующую немудреную схему. Художник подчинил себе время, стал его любимцем, кумиром, законодателем мод, — но и время «приручило» его, навязав ему собственные представления о себе, собственные ритмы, интонации… Это был бы сюжет о том, как время втянуло художника в свое культурное поле (в нашем случае — «масс-культурное»), и как его собственный уникальный мир отступил перед этой громадой, сжался, свернувшись в клубок, исчез…

Этот сюжет имел бы отношение к его судьбе, но лишь отчасти. Потому что «Юнона и Авось» — не весь его мир и не вся программа. Его реальный образ, изменчивый и неуловимый, вырывается из рамок сюжета о художнике, «прирученном» эпохой. Он заставляет искать другие. Сам Захаров подсказывает направление поисков: в его книге есть глава «Режиссура зигзагов и монтаж экстремальных ситуаций», где свой путь он определяет как «систему непредсказуемых и аритмичных зигзагов»[[253]](#endnote-251).

Развивая и укрепляя свой успех в области музыкальных шоу, он при этом все в те же семидесятые и в начале следующего десятилетия сочинял вполне серьезные и достойные большого художника драматические спектакли, которые никакого отношения к образу любимого им «жизнерадостного театра» не имели.

Т. Шах-Азизовой принадлежит мысль о внутреннем саморегулировании театра Марка Захарова. Она предложила следующую версию творческого пути режиссера: постоянная борьба Захарова с самим собой, Захарова-«веселого» с Захаровым-«серьезным», борьба, которая, по мнению критика, приводит к «внутреннему саморегулированию театра»[[254]](#endnote-252).

Продолжая эту мысль, можно, вероятно, говорить и о внутреннем саморегулировании судьбы, потому что за борьбой Захарова-«веселого» с Захаровым-«серьезным» стоит нечто большее: борьба искателя истины с искателем приключений, борьба художника с ремесленником, — не оттого ли он иногда так решительно рвет с миром, им же созданным, не оборачиваясь, сжигает за собой мосты? Его непредсказуемые зигзаги и крутые виражи не объяснишь одной лишь эстетической всеядностью и ссылкой на «коллажность» мышления, якобы органически присущую всякому современному художнику, как утверждают иные критики[[255]](#endnote-253). Скорее, между Захаровым-«громким» и Захаровым-«тихим» — не только лишь технологический, эстетический — но и мировоззренческий конфликт.

В собственном театре первый «зигзаг» он совершил, когда постановка прибыльных и ослепительных шлягеров была надежно {117} отлажена. В 1975 г. он поставил чеховского «Иванова» с Е. Леоновым в главной роли.

После ликующего карнавала музыкальных представлений, привыкшая к буйству и роскоши красок, ленкомовская сцена погрузилась в полумрак. Под гулкий, тревожный бой старинных часов в театр Захарова возвращалось время, его реальный ход. Вернее, безвременье — такова была концепция спектакля. Проблемы надорвавшегося русского человека из 80‑х гг. прошлого столетия, потерявшего «энергию жизни», органично наложились на опыт человека семидесятых годов нашего века. Две эпохи сблизились в том спектакле, два исторических времени воплотились в нем, проясняя и во многом объясняя друг друга.

Захаров решительно снял с образа главного героя привычную вуаль гамлетизма, отдав роль актеру с устоявшимся в зрительском сознании имиджем «человека из толпы». Если И. Смоктуновский в это же время играл на сцене МХАТ личность исключительную, артистичную, и тень Гамлета стояла за его спиной, то за леоновским героем не то чтобы тень Гамлета — тень университета не стояла. Блестящее, полное надежд университетское прошлое, о котором постоянно говорили другие, казалось недоразумением. Леонов играл человека маленького и обыкновенного. Размытость рыхлой фигуры, мягких черт доброго русского лица, вялая безвольность движений, скомканность фраз — это безвременье с его тоской и оцепенелостью («весь воздух застыл от тоски») словно вылепило человека по образу и подобию своему. Чеховские монологи Е. Леонову не давались, он их синкопировал, разрывал, сокращал. Но мучительный разрывы речи, и тягостные долгие паузы, и неловкое косноязычие — все это работало на тему трагической немоты, постигшей героя и разбившей его, словно паралич. Театр обнаруживал трагизм существования, отчуждение от хода исторического времени, утрату смысла существования не в исключительной личности, но в типичном, будничном, ординарном человеке. Его приглушенное — словно со дна омута — страдание, его финальный бунт — тихий, не героический уход из жизни, из ее стадного автоматизма, которого не выдерживала даже такая мягкая, безвольная, голубиная душа, каким был герой Леонова, — все это сделало его одной из самых значительных фигур нашей сцены середины 70‑х гг., выразившей реальное состояние обыкновенного, «ничем не примечательного бывшего университетского человека».

Образ остановившегося времени-безвременья, его омертвелости и выматывающей пустоты был развит Захаровым в спектакле «Жестокие игры» уже на современном материале (1980).

Спектакль оставил в памяти беспощадно точный слепок поколения, для которого игры — не выражение гражданской незрелости и затянувшегося инфантилизма, как полагал А. Арбузов, написавший об этом с отеческой любовью и снисходительностью, — но прибежище и защита от жизни, что пожесточе их {118} самых «жестоких игр». Она промалывала их судьбы, швыряя вверх и вниз, фатально и безостановочно — ее движение образно воплощалось в спектакле в кружении чертова колеса, которым художник О. Шейнцис как бы «разрывал» фронтальную сценическую композицию — стену московского дома.

Молодые актеры Т. Догилева, Ю. Астафьев, А. Абдулов и И. Фокин принесли на сцену свой краткий исторический опыт, естественный запас жизненных впечатлений, мироощущение детей семидесятых: ироничных и злых, бесприютных и замкнутых. Их герои сидели на сцене в неподвижных, словно «медитирующих» позах и готовы были так сидеть часами. Они собирались в квартире Кая, чтобы «помолчать». Монотонный, затягивающий ритм тоскливого существования лишь изредка взрывался резкими движениями. Потом человека опять, словно в болото, затягивало в неподвижность. Актерам удалось передать в том спектакле острый драматизм жизни при внешней заторможенности, ленивости, даже какой-то «сонливости» существования.

А. Смелянский писал в рецензии на спектакль: «У М. Захарова жизнь упакована в современные ритмы. Это его чувство времени, формы времени»[[256]](#endnote-254).

Но, к чести режиссера, современные ритмы не обманули его здесь. За их бешеной пульсацией он почувствовал подспудное брожение совсем иной стихии: омертвелости форм и тканей жизни, болезненное безволие, преждевременное старение души. Гнетущее давление этой омертвелости, «остановленного времени» испытывали герои спектакля. Они существовали на постоянных и резких перепадах настроений и ритмов: от истеричной взвинченности — до полной прострации и отрешенности. Целые сцены в спектакле, рисующем портрет поколения в «леви-страус», выстраивались режиссером на долгих, томительных, выматывающих паузах. Лишь иногда эти паузы прерывались исповедями героев — всегда неожиданными и краткими, словно удар каратиста. Это не были минуты доверчивой распахнутости «городу и миру», расслабленного откровения, — скорее они напоминали внезапные шоковые удары, при помощи которых герои ненадолго выходили из прострации. Это был спектакль неподвижных, отрешенных, долгих «сидений», — и внезапных, резких движений. Так, Кай выплескивал кефир в лицо Девушки, не похожей на ангела, — ожесточенно, словно ножом по лицу полоснув, словно пытаясь в этом жесте выплеснуть всю свою мутную муку, все накопившееся на жизнь раздражение.

Резкость движений не приносила им облегчения, в отличие, скажем, от бунтующих розовских мальчиков, для которых рубка мебели отцовской саблей была праздником, восстанием, освобождением от тяготящих оков быта.

Этих же тяготил не быт, что-то иное, какие-то невидимые нити связывали по рукам и ногам, не давая вырваться, глотнуть воздуха полные легкие. И никакие побеги в далекую романтическую {119} Сибирь не спасали, никакой двоюродный брат-геолог не убеждал, что надо рисовать солнце: на картинах московского юноши Кая лил беспросветный дождь.

Захаров вместе с молодыми актерами разработал в «Жестоких играх» образ «усеченного человека»: с исповедями всегда недоговоренными, сокращенными, прерванными на полуслове, с агрессивной резкостью движений. Усеченность, выраженная во всем — от пластики и исповеди до стиля жизни, — стала главной чертой в сценическом портрете молодого человека, как он увиден и воплощен Захаровым и его актерами в конце 1970‑х – начале 1980‑х гг. В этом была проблема, а не в том, как писала критика, что молодые актеры Ленкома сыграли «духовно бедных людей»[[257]](#endnote-255). В спектакле скорее был сделан акцент на теме духовного вакуума, неполноценности общественной атмосферы, которая формирует «усеченного человека».

Желание закрепить успех, повторить удачно найденную в предыдущих опытах формулу времени-безвременья с резкими ритмическими перепадами от душевной оцепенелости к истерической взвинченности, с омертвевшими формами и ритуалами жизни, с застывшими маятниками часов, — на материале пьесы Л. Петрушевской победы Захарову не принесло. Но, может быть, неудача «Трех девушек в голубом», которые он трудно и преданно репетировал в течение трех лет, значит для театра больше, нежели иные из его удачливых постановок.

В этом спектакле Захаров хотел освоить пласт и фактуру жизни, которая раньше находилась вне интересов его театра. Вместе с актерами он предпринял попытку найти новые способы сценического освоения мерно и нервно текущей городской жизни, жизни городского «роя» с перепутанными, оборванными человеческими связями. Спектакль исследовал городские нравы в духе своеобразного «физиологического очерка». Поэтика Петрушевской осталась за скобками его образности. Актеры очень подробно и точно передали изо дня в день повторяющиеся, ставшие механическими движения и интонации, некие «клише» существования современного среднего горожанина: его усталость и автоматизм, тягучий ритм словно начерно проживаемой жизни. Но спектакль так и не вышел за рамки «натурных» зарисовок из дачной жизни четвероюродных сестер, родства не помнящих. Тоскливая неудовлетворенность жизнью, сыгранная подробно и «фотографично», и в зале вызывала чувство тоски. Правда, режиссер догадывался, что скрупулезно воссоздаваемый им поток жизни необходимо взорвать, что театр буксует, растворившись в подробностях этой жизни, плетется у нее на поводу. Но театральные «взрывы» оказывались либо слишком декларативно, либо — буквально осуществленными, в них не было заложено образной энергии. Иногда на сцене среди нынешних, задерганных жизнью и растрепанных сестер появлялись неземные создания в белых старинных кружевных платьях, их сестры из другой, осмысленной {120} и поэтической жизни, — они с безмолвным недоумением и легкой укоризной взирали на грешных, земных своих сестер, «девушек не в голубом», как бы намекая на иную, более достойную и возвышенную жизнь. Та, «другая жизнь», присутствовала в спектакле Захарова не тайным отсветом этой, суетной, но слишком явным и назойливым ее «антимиром».

В финале спектакля внезапно и угрожающе разворачивалась диагональная стена, сметая все на своем пути, тревожно гудела сирена, мигал красный свет и звучал долгий, пронзительный крик И. Чуриковой, играющей главную героиню. Этот крик был бесстрашен и уродлив в своей натуралистичности: так в нашем театре еще не кричали, это был какой-то новый, еще не освоенный сценой «тембр жизни». Но тяжелых оков «физиологического очерка» этот крик не разрывал, напротив, он был вполне родствен его поэтике. Трагический абсурд драмы Петрушевской требовал каких-то иных форм сценического существования, иной образности — ключ к нему найден не был.

Последний по времени спектакль Захаров поставил в 1986 г. — «Диктатура совести» («споры и размышления 1986 года») открыла череду публицистических спектаклей, которые прошли по стране под общим очищающим и рассвобождающим лозунгом: «Говори!» Это, кроме всего прочего, был опыт политического театра, нащупывание совершенно незнакомого современной советской сцене жанра, апробация — вслепую, на свой страх и риск — возможных его форм, приемов, путей. Рецензию на этот спектакль В. Гульченко назвал «Театр заинтересованных граждан»[[258]](#endnote-256). Это название достаточно верно выражает целое направление в творчестве Захарова, представленное такими спектаклями, как «Революционный этюд», «Оптимистическая трагедия». При всей разнице жанров, средств, приемов, это спектакли нового политического мышления, и «театр заинтересованных граждан» — емкая и точная их формула.

«Революционный этюд», поставленный по пьесе М. Шатрова, постоянного автора театра Захарова, в 1979 г., открыл новый путь постижения ленинского образа. Принципиальным для того времени, для его общественного сознания был новый уровень глубины и драматизма ленинской судьбы (а следовательно, и судьбы его идей), исследованный в спектакле. Мы не увидели там привычно улыбающегося, добродушного Ленина. Не услышали знаменитый ленинский смех, без которого предшественники О. Янковского не мыслили «теплоты и полноты образа». Основной тон роли — тон тревоги. У Ленина — Янковского был пристальный, усталый, воспаленный взгляд. Возник неожиданно для нашей сцены яростный и трагический Ленин («Так победим!» О. Ефремова было впереди). Свое знаменитое «Учиться, учиться и учиться!» он произносил не с отеческой интонацией доброго пожелания, но задыхаясь от гнева: было от чего прийти в ярость, столкнувшись с тупым и фанатичным начетничеством молодой белозубой комсомолии, с неумной {121} и агрессивной ее активностью. Этот Ленин болезненно морщился в ответ на пылкое признание Сапожниковой, «аппаратной» девицы в кумачовом платке: «Я вас законспектировала. Всего!» О. Янковский сыграл человека, которому под конец жизни становилось страшно за ее итог, за судьбу собственных идей — следовательно, за судьбу страны. В 1979 г., когда вышел спектакль, этот ленинский страх и тревога были более чем понятны и соответствовали настроениям «заинтересованных граждан», они прозвучали в том времени остросовременно.

В «Оптимистической трагедии», поставленной в 1983 г., Захаров дал реальный пример нового гражданского мышления — оно было последовательно и образно претворено во всей структуре спектакля, в его концепции. Режиссер предоставил равное право высказаться всем участникам гражданской войны. Он внимательно вслушался в речи тех, за кем правда истории. Но не менее сочувственно выслушал и других — тех, кто этой историей был обречен. Он усилил трагический мотив исторической обреченности «белой гвардии», взглянув на ее офицеров не как на классовых врагов, но как на лучших и достойных из соотечественников, приговоренных к нелепой гибели. В сцене с пленными бывшие царские офицеры поражали безукоризненной выправкой и тайной печатью врожденного достоинства. Они стояли перед распоясавшейся матросской вольницей несуетные и подтянутые, невозмутимо вежливые в свой последний, гибельный час.

Режиссер пристально вгляделся в драму Беринга (О. Янковский). Тот темной бесплотной тенью ходил по палубе корабля, молчаливый и оцепеневший. В диалогах с Комиссаром его голос звучал тихо, но равноправно, а отрешенной своей сосредоточенностью он энергетически переигрывал ее романтический, возвышенный запал. Она пыталась убедить его, что победивший класс создаст новую культуру, родит своих Толстого и Достоевского. Беринг отвечал ей печально, с суховатой горечью — и его горькие сомнения были выслушаны ею всерьез. Он представительствовал в спектакле от лица культуры, от лица стройного и гармоничного уклада жизни, старинных понятий, ритуалов и перед грозным ликом хаоса, который он заставал на корабле, его погибший мир, его правда дорогого стоили.

В пьесу В. Вишневского режиссер как бы ввел булгаковский опыт, булгаковский взгляд — взгляд автора «Белой гвардии». Два мира, когда-то несовместимые, разведенные по разные стороны баррикад, в пространстве этого спектакля встретились без ненависти, и эта встреча дала новый отсчет ситуациям, конфликтам, образам классической советской пьесы. Спектакль вместе с новым историческим знанием обретал новый масштаб: он давал не просто свое толкование конфликта пьесы Вишневского — но концепцию истории, ее конфликтов.

В нем впервые прозвучала мысль о цене жизни и смерти — и впервые была поставлена под сомнение справедливость и оправданность {122} гибели классового врага. Тема гражданской войны утратила здесь свой привычный романтический ореол, обрела суровую, скорбную тональность: война между гражданами единого Отечества, гибнущими в братоубийственной бойне.

Уже стало новейшей театральной легендой появление Комиссара — И. Чуриковой на корабле: в элегантном белом костюме, под кружевным зонтиком, с изящным дамским ридикюлем. Словно бывшая гимназистка сбежала из дома, не успев переодеться в более подходящий наряд. Она и была из бывших гимназисток (Чурикова это играла), покинувших уют тех самых кремовых штор и лампы с зеленым абажуром, которые были так дороги героям Булгакова. И не было в ней никакой другой силы кроме веры в непременно справедливое переустройство общества — немного филологической веры, немного идеальной. Эта вера жертвенным блеском светилась в ее огромных, тревожных глазах.

Режиссер с актрисой провели последовательную дегероизацию образа. Их не интересовали в Комиссаре железная воля и выдержка — больше волновали земные чувства «человеческой женщины», попавшей в самое пекло истории. Сцена представляла собой образ выжженного пространства, узкой и ненадежной полоски земли, сиротливо жмущейся к суровым, холодным скалам. Когда Комиссару впервые пришлось достать револьвер и выстрелить в человека, она вдруг закачалась, быстро отвернулась и ушла в самый угол сцены. Там ее долго, некрасиво выворачивало. Чурикова сыграла нормальную, человеческую, женскую реакцию (впервые в сценической истории этой роли) на ненормальное событие — убийство, которому воспротивилось все ее существо.

Захаров пересмотрел в спектакле всю систему образов, подверг исторической «ревизии» их социальный смысл. Он исследовал механизм и структуру политической власти — и оказалось, что Вожаку вовсе не обязательно быть стальным и могучим лидером. Его лидерство в исполнении Е. Леонова основывалось на простом и проверенном историей механизме: среди матросской братии он был своим, родным, вышедшим, как пелось в революционном гимне, «из народа», с неподдельным обаянием «отца родного». Вожак в спектакле Захарова выглядел мягким и человечным, бесконечно своим, он все время будто растворялся в матросской массе, и, как истинный «отец», ласковым тоном журил и поучал «зарвавшихся» детей. Приказы на убийство он отдавал теплым и человечным тоном, как бы даже нехотя — исключительно из соображений пользы и справедливости. Он по-домашнему долго, с удовольствием пил чай, и так же по-домашнему, походя, решал чужие судьбы. Популярность подобного, «патриархального» типа власти, ее сила и даже своеобразное обаяние — все это было исследовано в спектакле на уровне тончайшего исторического и социологического анализа.

{123} В «Диктатуре совести» захаровский «театр заинтересованных граждан» несколько сдал свои позиции, завоеванные в «Оптимистической трагедии». Он отступил во всех смыслах: и в плане художественном, и в широте и свободе гражданского мышления. Если «Оптимистическая трагедия» была выполнена в трагически-скорбных тонах ожившей легенды, и весь спектакль отличала цельность и чистота стиля, замечательная точность исполнения режиссерского замысла, то «Диктатура совести» все время рисковала рассыпаться на глазах у публики. Это, впрочем, понятно: наша сцена настолько неопытна в жанре политического театра, насколько наше общественное сознание было мало привычно к свободным политическим дискуссиям.

Новое политическое мышление, которое было органично растворено в концепции «Оптимистической трагедии» и существовало там по законам художественного осмысления, — в прямосказании «Диктатуры», в дискуссиях с залом утратило свободу дыхания и скатилось до игры в «поддавки», и трудно было понять, кто в ней выглядел более скованным и нелепым: театр или публика.

В подзаголовке спектакля значилось: «Споры и размышления 1986 года». Споров не получилось — рамки дозволенной, «отмеренной» гласности, словно красные флажки, перекрывали пути общения сцены и зала. Размышления тоже не могли набрать особой силы и остроты, они постоянно разбивались о невидимую стену зловещего «лита», обрывались на полуслове…

В. Гульченко в рецензии на спектакль признал: «В ослабленном по разным причинам прямом контакте с залом режиссура проиграла больше всего. Или менее всего выиграла. Да, не дано нам было раскрыться в качестве *героев* в этой сценической панораме общественных настроений»[[259]](#endnote-257).

В качестве героев в «Диктатуре совести» более всего дано было раскрыться Петру Верховенскому (А. Абдулов), Андре Марти (А. Збруев) и безымянному большевику, оказавшемуся на скамье подсудимых (Е. Леонов).

Эти актеры, в отличие от своих коллег, существовали в спектакле не на зыбкой, плывущей под ногами почве «чистой публицистики», — у них в руках было мощное и спасительное, как оказалось, орудие художественного образа. Захаров проследил в этой триаде образов — от литературного героя Достоевского до реальных исторических персонажей — механизм зарождения диктатуры власти. И выиграл в этом более всего. Здесь не было эйфории гражданского самовыражения, регламентированного свободоговорения, «бесплодных усилий любви» к прямому контакту с публикой. Было замкнутое художественное пространство собственно театра, пятачок сцены, высвеченный прожектором, на нем — сменяющие друг друга три человеческих судьбы, три сценических образа, поданные актерами азартно и крупно.

{124} Сначала Петр Верховенский высунулся из сценического люка, словно из преисподней, и с страшноватой улыбкой стал в сладострастном упоении втолковывать залу свои теории («Мы, пустим сплетни, пьянство, донос… Мы всякого гения потушим в младенчестве… Все к одному знаменателю. Полное равенство!»). Его фигура, зловеще подсвеченная снизу и фантастически увеличенная, угрожающе разрасталась в размерах, в сиплом голосе нового проповедника звучали ноты превосходства над «человеческим стадом»…

Знаменитый французский революционер, руководитель красных бригад Андре Марти вышел к микрофону тихий и сосредоточенный. Постепенно его усталый голос обретал отчетливые, железные интонации борца за социальное усовершенствование мира и лучшее будущее человечества — под конец они переходили в истерическое кликушество, срывались в крик, так напоминающий трибунные речи диктаторов тридцатых годов…

А потом театральный прожектор высветил чуть сгорбленную, мешковатую фигуру бывшего революционера, приговоренного к расстрелу за взятки, как сегодня сказали бы, «в особо крупных размерах». Е. Леонов сыграл в одном эпизоде драму крушения человека, не выдержавшего испытания властью, ощущения вседозволенности, на которую его эта власть спровоцировала. Он ушел из жизни сам, пустив себе пулю в лоб, ушел достойно и значительно, как начинал когда-то свою революционную биографию…

Эти три образа остались сегодня в памяти от шумного и пестрого спектакля, так взбудоражившего театральную публику. Из калейдоскопа героев, тем, сюжетов «Диктатуры совести» отложились в сознании именно эти три персонажа — возможно, оттого, что в них острее всего и драматичнее воплотились мотивы политической драмы последнего российского столетия.

После «Диктатуры совести» Марк Захаров долго молчал. (В сезоне 1988/89 г. вышел его новый спектакль по пьесе Островского «На всякого мудреца довольно простоты»). В печати он выступал много и часто. Кроме теоретических размышлений, касающихся его профессии, режиссер успешно в последние годы конкурирует с публицистами, экономистами, социологами…

Гадать, как сложится его путь дальше, — бессмысленно. Куда приведет его «режиссура зигзагов», а зигзаги его перемещений и бросков — режиссуру — непредсказуемо. В конце концов, он может ответить словами своего героя Горяева из «Автограда», тем паче что он сам же его и сочинил: «Что вы знаете обо мне, кроме сухих и скучных цифр? У меня есть нечто, не подлежащее анализу. Оно сидит во мне. Существует некий резерв в организме. Я его хорошо ощущаю».

# **{126}** О. Н. Мальцева «Борис Годунов» Юрия Любимова

Театр на Таганке с 1964 по 1984 год прожил поистине славное двадцатилетие. Вспомним: «Добрый человек из Сезуана» — 1964, «Жизнь Галилея» — 1966, «Пугачев» — 1967, «Послушайте!» — 1967, «Мать» — 1969, «А зори здесь тихие…» — 1971, «Гамлет» — 1971, «Товарищ, верь!..» — 1973, «Деревянные кони» — 1974, «Мастер и Маргарита» — 1977…

Что же касается начала 1980‑х, то в это, не самое легкое для Таганки и для страны, время была создана поразительной художественной силы трагическая трилогия: «Дом на набережной» — 1980, «Три сестры» — 1981, «Борис Годунов» — 1982.

Трагедией несостоятельности человека, лишенного комплекса вины, предстала интерпретация театром повести Ю. Трифонова. Трагедией интеллигенции, при попустительстве которой торжествуют силы зла, прозвучала пьеса Чехова. И, наконец, трагедией несостоятельности государства на всех его уровнях стало воплощение пушкинского шедевра.

С первых дней существования созданного им театра Любимов бесстрашно обращался к самым трудным вопросам нашей действительности, обнаружив традиционное для отечественного искусства постоянство: тревога режиссера, его раздумья сосредоточены там, где соприкасаются художник и общество, личность и общество, сегодняшний день общества и его история.

Своеобразная трилогия стала очередным подвигом режиссера, подвергнувшего художественному анализу больные вопросы, вставшие перед страной на очередном этапе ее истории. Трилогия — отчаянный крик, обращенный к согражданам. В нем — и боль, и обвинение, и пророчество.

Этот мощный «аккорд» в творчестве режиссера (как и все творчество!) надо внимательно исследовать — в целом и отдельные его составляющие. Наша статья посвящена «Борису Годунову».

Давно замечено, что русское искусство, как никакое другое, всегда было связано с политикой. Таковым его формировали {127} культурно-исторические особенности России. Но и в этом тексте трагедия Пушкина — едва ли не самое политическое произведение русской литературы. Здесь, несомненно, кроется одна из важнейших причин ее трудной сценической судьбы. Кроме того, препятствием постановке была сама структура пьесы. И проблема тут не в том, чтобы обеспечить быструю смену мест действия, как нередко полагают. Сложнейшая задача — создание внутреннего строя спектакля, особенно обеспечение непрерывного развития действия. Она стоит перед режиссером всегда. В данном случае это тем более актуально, поскольку в такого рода многоэпизодной структуре трудно, а порой и невозможно за развитием интриги скрыть отсутствие непрерывного сценического действия. При подобной попытке структура пьесы почти наверняка коварно выведет постановщика к набору иллюстраций.

И вот спектакль Ю. Любимова. Сценография (художник Д. Боровский) проста. В качестве задника — стена из красного кирпича с несколькими рядами окон, задраенных на протяжении всего спектакля. Чуть выше уровня пола — ряд также задраенных проемов в человеческий рост. Проемы могут открываться с помощью раздвигающихся дверей. Крепость? Дом? При виде этой стены вспоминается «Что за дом притих, погружен во мрак…» На авансцене — низенький пограничный столб-указатель «Азия — Европа». Все. Потом по ходу действия возникнет несколько простейших предметов: тяжелый железный лом с набалдашником на верхнем конце, два стула, доска и старое помятое потемневшее ведро. Спектакль, по словам режиссера, при желании может быть сыгран на улице, например, на паперти церкви. Вспомним о мечте Пушкина вывести русский театр из чертогов на площадь. Да и собственные стремления Любимова к театру улиц, например, в спектакле «Десять дней, которые потрясли мир».

Однако прямой преемственности между этими двумя спектаклями, разделенными промежутком в восемнадцать лет, конечно, нет. Там, в 1965 г., состоялась как бы проверка и заодно демонстрация умений, которыми советский театр превосходно владел в далекие времена «циркизации» театра. И режиссер, и актеры отлично выполнили свою задачу. Зрелище, на самом деле, оказалось захватывающим. Со стрельбой, буффонадой, теневым театром, песнями и частушками — в фойе и на улице — в начале, антракте и в финале. Получился настоящий монтаж аттракционов.

Потом было создано несколько поэтических представлений, которые, хотя нередко и исполнялись в больших залах, но их эстетика отстояла значительно дальше от эстетики площадного театра. И, может быть, лучше всего игрались они именно в таганском совсем небольшом зале (как, впрочем, и «Десять дней, которые потрясли мир»). Еще с «Доброго человека из Сезуана», где плакат на сцене декларировал «театр улиц», Таганка познакомила {128} со способом существования ее актера на сцене[[260]](#footnote-5), способом, требующим от зрителей скорее индивидуальной сосредоточенности, чем площадного единения.

Этим была обусловлена и дальнейшая эволюция театра, к тому же и время все более располагало к сосредоточенности и камерности.

Вначале критика больше внимания обращала на многообразие элементов спектакля, их пестроту, неоднородность. Нередко это воспринималось даже как средство эпатажа. Но анализ показывает, что элементы всякий раз оказывались частями целого, созданного по законам, которые обнаружились уже в первом спектакле. Целое возникало с помощью ассоциативных связей, соединяющих отдельные части, элементы, эпизоды. Причем в ранних спектаклях составляющие чаще всего контрастировали друг с другом.

Впоследствии принцип ассоциативных связей уточнялся. Очевидная несочетаемость соединяемых частей переставала быть демонстративной. «Штучность», отдельность, дифференцированность аттракционов сменялась заметной «слигованностью», слитностью частей. Сопоставление возникало не только по контрасту, но и по смежности, и по сходству. Движение шло от столкновения к взаимодействию.

При этом закон ассоциативного монтажа не только не отменялся, но охватывал все новые и новые пласты. Ему подчинялось соединение как соседних частей, так и отстоящих во времени и пространстве спектакля. Он связывал между собой также многочисленные ряды образов, которые и сами образовывались в процессе ассоциативного сопоставления эпизодов, фрагментов и других составляющих. Принцип становился всеохватывающим, пронизывая все уровни произведения.

Движение шло в сторону многослойности, многозначности образов и спектаклей в целом. Сопровождалось это отчетливым самоограничением, стремлением режиссера к лаконизму, к емкости и сложности сценического языка. То есть эволюция вела вовсе не в сторону театра улиц. Ко времени постановки «Бориса Годунова» Любимова можно было назвать скорее режиссером интеллектуально-поэтического театра. В полном соответствии со сложившимися к этому моменту принципами строения спектакля он стремился в новой работе добиться непрерывности развития действия. Непрерывность в данном случае могла бы обеспечить и требуемую Пушкиным динамику действия. Задача была успешно решена введением сквозного, по преимуществу ассоциативно включенного в действие, образа народа. Образ, определивший в значительной мере содержание спектакля, оказался важнейшим и в конструктивном смысле, подтвердив постоянно {129} наблюдаемый в творчестве режиссера принцип содержательности поэтики.

Одной из новых художественных идей, которые, как правило, сопровождают рождение любимовского спектакля, в данном случае была возникшая на ином уровне идея площадного театра, разумеется, не случайная для данной пьесы. Но она воплотилась в пределах таганской эстетики, которая в очередной раз обнаружила «новое лицо».

В истории театра весьма распространена ситуация, когда в небольшой труппе по необходимости каждый исполнитель выступал в нескольких ролях, изменяя свой облик при помощи простейшего грима или прибегая к маскам. Прием назначения актера на несколько ролей в таганском спектакле использован неоднократно, но имеет совсем другую обусловленность и содержание. Характерной особенностью площадного театра является также простота декораций и реквизита, умение по-разному обыгрывать обычные предметы. В спектакле Любимова, где последовательно осуществлялся принцип игры, вещь использовалась не в своем прямом значении, «играя» другое (площадному театру это тоже не чуждо). Включение же элементов сценографии и реквизита в спектакль происходит специфическим, обычным для любимовского театра способом, при котором их художественный смысл выявляется в процессе сопоставления их с другими образами по мере развития действия. От площадного театра — стремление прямо и жестко называть вещи своими именами, простота «мгновенно» воспринимаемых образов. Однако подобного рода образы, возникшие в «Годунове», оказались включенными в спектакль тоже с помощью множества ассоциативных связей, поэтому их содержание далеко не исчерпывается тем, какое они обретали в момент их возникновения на сцене.

То есть приемы театра площадей и улиц действительно оказались использованными в спектакле, но все они были переосмыслены в соответствии с собственными законами Театра на Таганке.

В осуществлении замыслов, связанных с площадным театром, было и сотрудничество с фольклорным коллективом под руководством Д. Покровского, который помогал таганским актерам погрузиться в древнерусскую хоровую музыку — народную и церковную, освоить довольно непривычные музыкальные интонации и образы. Древнерусская музыка, звучащая на концертах ансамбля Д. Покровского, оставляет впечатление живой, воздействующей на слушателя скорее непосредственно, чем через культурную память. Такого воздействия удалось достигнуть и таганским актерам.

Песнопения, народные и церковные, звучат в «Борисе Годунове» в исполнении хора-народа. Народ здесь — действующее лицо, непосредственно выражающее свою волю не только в моменты, когда предписано пьесой, а непрерывно, и не только словесно {130} и пластически, но и вокальными средствами. Хоровая музыка ведет по-своему автономную содержательную партию. Она многослойна, порой прорывается в область низких, едва ли не звериных инстинктов. А сама красота исполнения воплощает то, что есть и может быть прекрасного в народе. Здесь как бы золотой фонд его многовековых накоплений. Это звучит в музыке тем явственнее, чем более наглядно спектакль обнаруживает в народе качества противоположные.

Так в творчестве режиссера появился новый персонаж — народ. В его спектаклях и раньше на сцену выходили представители народа — от трех мужиков из «Пугачева», равнодушно тянущих свою незатейливую песню в то время, как их собратьев ждет плаха, — до пятерых девочек и старшины Васкова из спектакля «А зори здесь тихие…» Народ как масса и его роль в русской истории — вот что привлекало режиссера, тревожно, мучительно размышлявшего о самых разных проявлениях народа в качестве исторической силы — от мощного патриотического подъема во время Великой Отечественной войны до массового участия в доносах и кампаниях-травлях и не менее массовых единогласных «одобряем и поддерживаем».

Трагедия «Борис Годунов» прозвучала на таганской сцене прежде всего как трагедия русского народа.

Впрочем, любая формулировка содержания художественного произведения уязвима. Обратимся к самому спектаклю.

Начало. Через раскрывшиеся проемы стены-задника выходит группа актеров, одетых в костюмы представителей различных слоев русского общества разных времен, образуя круг. Среди них дирижер (актер А. Граббе), сразу узнаваемый по манишке и фраку. Под его руководством начинается распевка труппы, которая сейчас представит зрителям «Бориса Годунова» А. С. Пушкина. Впрочем, представление … началось. Перед нами одновременно и труппа, и народ, который уже в прямом смысле слова «зазвучал». Началось необыкновенной красоты суровое угрюмое в низких регистрах пение, в нем слышатся знаменные распевы наших предков. И тут же внутри круга двинулся актер, который, как мы, зрители, уже догадались по его облику, будет играть Годунова (Н. Губенко). Идет, чутко прислушиваясь к тому, что «делается в народе». Мы видим прямые спины поющих, энергично поднятые вверх руки, напряженные пальцы. Вдруг происходит слом: спины расслабляются, руки опускаются, и перед нами уже согнутые спины постепенно отходящих в глубь сцены людей, образующих, однако, волнующуюся, колышущуюся толпу, которую пытаются сдержать те, что «Наряжены […] вместе город ведать», — Воротынский (Ю. Смирнов) и Шуйский (Ю. Беляев). За этим занятием последние и ведут свой диалог. Толпа, не переставая петь, принимает деятельное участие в разговоре князей. Она слушает, то слегка подаваясь к беседующим, то вдруг усиливающимся пением обнаруживая свое внимание к происходящему {131} и заинтересованность им. Вот на мгновение оглянулся находящийся в толпе, как и все остальные персонажи, Годунов. И Шуйский, казалось бы, не видящий его, смотрящий в данный момент в зал, почувствовал этот тяжелый и внезапный, как удар в спину, взгляд. Зреет заговор. И режиссер создает зримый образ возникающего драматического напряжения. Оно затрагивает всех заинтересованных: Шуйского, Воротынского, Годунова, народ. Мизансцена соединяет и заговорщиков, и тех, кого затеваемое дело может коснуться.

Возникший было разброд, когда люди наощупь, как бы слепые, хаотично разбредаются, ожидая борисово решение, а потом, как водится, поднимают плач и вой, — резко пресекается. Годунов из глубины сцены уверенно и сильно мечет тяжелый острый посох-жезл /лом/, вонзающийся в пол. Народ мгновенно падает ниц. Не мешкает и дирижер (А. Граббе). Под его руководством тут же звучит:

Ах, смилуйся, отец наш! властвуй нами!  
Будь наш отец, наш царь!

В положении на коленях велись и народные толки в сцене «Девичье поле». Они продолжались до тех пор, пока ситуацией опять не завладел Борис, по чьему властному дирижерскому жесту народ, не вставая, провозгласил:

«Борис наш царь! да здравствует Борис!»

Годунов, приемля власть, обращается за содействием к боярам, которые там же, среди народа, — те в ответ слегка выпрямляются, не вставая, однако, с колен. Коронация сопровождается смиренной молитвой, исполняемой хором-народом в той же позе. Зато на борисово приглашение — «А там — сзывать весь наш народ на пир» — толпа с готовностью откликается неистовым энергичным разгулом. И вот уже сценическая площадка ходит ходуном от буйства пляшущей и распевающей толпы:

Пойду выйду на улицу…  
Э‑э‑э‑ой люли-люли…

Песня продолжает звучать, то усиливаясь, то приглушаясь в течение возобновившегося диалога Воротынского и Шуйского. Коварство Шуйского проявляется в спектакле в буквальном смысле принародно. По пьесе в этой сцене народа не должно быть, но в спектакле народ-хор на площадке в течение всего действия. Перед эпизодом «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» двое актеров деловито выводят на авансцену двух других, которым предстоит быть Пименом (А. Трофимов) и Григорием (В. Золотухин), поднимают каждому руку, привлекая к ним особое внимание, и усаживают на только что взятые из зрительного зала два стула, поставленные друг против друга, которые так и останутся стоять {132} здесь до конца спектакля. Эти обычные стоящие стулья не сковывают фантазию режиссера, наоборот, сознательное самоограничение, как часто бывает у Любимова, толкает его к плодотворному поиску. И окажется, что эта основная, многократно повторяющаяся мизансцена обнаружит едва ли не универсальные возможности. Ведь сидящие напротив два человека символизируют вечное противостояние воль, которое и является источником всех драм мира.

Итак, с того момента, как актера вывели на авансцену с поднятой рукой, он становится персонажем. В данном случае перед нами Пимен и Григорий. На заднем плане — группа актеров, которые вместе со зрителем внимают размышлениям старого монаха. Параллельно монологу Пимена постоянно слышится тихое пение. Это молитвенное пение менее всего было обозначением монашеской кельи, которой оно, несомненно, приличествовало. Здесь, как и всюду в спектакле, важнее непрерывное обнаружение народа, его вездесущести, многоликости. Народ на протяжении спектакля ведет свой непрерывный, в достаточной степени автономный мотив, выраженный звуковыми и пластическими средствами. Он развивается в параллель другим мотивам, время от времени пересекаясь с ними.

С пробуждением Григория в пении появилось напряжение, воспринимающееся своеобразным акцентом перед началом чего-то особенно важного (так будет нередко в спектакле).

Вступает мотив Самозванца. И уже само это вступление весьма содержательно и достаточно представительно. Рассуждая о Пимене, который

Спокойно зрит на правых и виновных,  
Добру и злу внимая равнодушно, —

Григорий властным, опять же дирижерским жестом подчиняет себе народ-хор, заставляя его повторить последнюю строчку. В этот момент образ, создаваемый Золотухиным, «слоится». Властность дирижера — это от Григория, уже начинающего воплощать свои честолюбивые замыслы в такой своего рода репетиции. Однако, пушкинскую строку, выражающую опасную философию равнодушия, народ повторяет, хотя и по воле «свыше», подчинившись силе, но и с собственным мудрым пониманием и горьким знанием. И сам актер Золотухин, участник таганского спектакля, произносит ее как важнейшую для спектакля, для времени. Вместе с ним актеры Таганки с волнением и тоже с горьким знанием обращают внимание зрителей, своих современников, на актуальнейшую пушкинскую мысль. То есть и образ, создаваемый актерами коллективно, тоже «слоится».

Подобные «расслоения» часты в спектакле. Порой возникают моменты, когда кажется, что хор — это народ, и только. Но та особая истовость, с которой этот народ играется актерами, всякий {133} раз обнаруживает их актерскую непосредственную сопричастность происходящему.

На протяжении всего спектакля зритель соотносит народ и труппу, актера и его роль. И содержание образов выявляется в процессе такого сопоставления.

Продолжим анализ сцены «Ночь. Келья в Чудовом монастыре». Когда Григорий расспрашивает Пимена о смерти царевича Димитрия, народ подтягивается ближе к авансцене, при этом все тревожно указывают на жезл. (Он остался там еще с предыдущей сцены). Так постепенно начинает расширяться ассоциативное поле этого сценографического элемента. С жезлом связывается не только власть, но и ее кровавый захват, в частности, два страшных образа, вариативно разрабатывающих один и тот же мотив. Один из них возникает в этой же сцене в келье. Пимен рассказывает об угличском «злом деле». Когда заходит речь об Иуде Битяговском, из хора выделяются трое. Два актера подводят к жезлу Годунова и с силой садят его перед жезлом, как будто бросая на кол. Раздается резкий истошный крик. Подобный образ возникает и в сцене «Площадь перед собором в Москве», где Юродивый жалуется царю: «Николку маленькие дети обижают… Вели их зарезать, как зарезал ты маленького царевича». Тотчас к жезлу подводят Ксению и Феодора и подобным же способом «насаживают» их одного за другим на кол. И в этом образе сразу отзывается предыдущий. Происходит соединение отстоящих друг от друга образов. Возникает мотив кровавой жестокости, сопровождающей борьбу за власть, и одновременно мотив грядущего возмездия царю.

В сцене «Келья» впервые возникает мотив противостояния царя и Самозванца. Именно здесь он впервые появляется и в пьесе — в монологе Григория. В спектакле мотив получает зримое воплощение. Через несколько мгновений после «казни» Бориса, о которой мы упомянули, он деловито встает и решительно подходит к стоящему против Григория стулу (прежде на нем сидел Пимен), по-хозяйски садится на него, настороженно внимая происходящему. Нет, власть он никому отдавать не намерен. Почти спокоен. По ходу действия даже вносит уточнение в воспоминание старца о времени угличских событий, произнося часть его реплики. *В пьесе было*:

Пимен  
Тому прошло уж десять лет… нет, больше:  
Двенадцать лет…

*В спектакле несколько иначе*:

Пимен  
Тому прошло уж десять лет…

Борис  
 нет, больше:

Двенадцать лет…

Такие многократно возникающие мизансцены, сталкивающие противников в эпизодах, где по пьесе участвует один из {134} них, позволяют выстроить сквозной мотив противостояния Годунова и Самозванца.

Завершается эпизод образом схватки в борьбе за власть. Григорий в конце монолога крепко захватывает жезл. За этим следует мгновенный «ответ»: Годунов захватывает жезл над рукой Самозванца. Последний тотчас перехватывает выше и т. д. На этот раз «верх» одерживает Царь. Его рука оказывается сверху, и он, резко качнув жезл, с силой отталкивает им Григория, тем самым убедительно зафиксировав свою победу. Затем, волевым дирижерским жестом выбросив в сторону руку с вытянутым пальцем, он уверенно завладевает народом — тотчас возникает дружное пение.

Соотношение «сил» меняется уже в сцене «Царские палаты». Завершив монолог «Достиг я высшей власти», Годунов, растревоженный собственной совестью, окруженный раболепно павшим перед ним народом, тихо и горько запевает песню:

Растворите вы мне темную темницу…

Ее сразу подхватывает Самозванец:

Чернобровую девицу, черногривого коня…

— уже в своем, наступательном ключе перепевает Бориса и, яростно приплясывая, заводит народ на свой лад, на песню и на пляску. На этот раз ведет он. Народ на его стороне.

Заметим, что эта песня прозвучит по ходу спектакля неоднократно, к ней обращаются в трудную минуту оба — и Григорий, и Годунов. Она по-своему уравнивает их, обнаруживая несвободу того и другого.

Вообще музыка в виде духовных и народных песнопений стала важнейшей составляющей спектакля. Именно хоровой музыкальный язык, которым, помимо пластического, режиссер наделил народ, помог, видимо, впервые адекватно воплотить на драматической сцене пушкинский шедевр, остававшийся более полутора веков, по сути дела, «терра инкогнито» для драматического театра.

Пение в спектакле обнаруживает состояние народа, как, например, в начале сцены «Красная площадь», когда люди, беспорядочно рассыпавшись, ходят в смятенном ожидании решения Бориса. Дружно запеваемой по дирижерскому повелению песней выявляется, как мы видели, показное повиновение очередному дирижеру. И, наконец, пение может выражать раздумье народа и одновременно театра о происходящем, о судьбе страны. Например, песня «Ой, Россия, ты Россия». Она, как и остальные песни, звучит несколько раз, проходит через спектакль рефреном и создает сквозной мотив-размышление. Ее с горечью затягивает хор после праздничного разгула в честь коронования Годунова. К ней отчаянно обращается Годунов в сцене у фонтана. По пьесе здесь участвуют, как известно, только Самозванец и Марина. {135} Но сцена, как и большинство, построена по принципу ассоциаций, которые потребовали присутствия в сцене и народа, и Годунова, находящихся на втором плане, но вполне активно участвующих в действии. После окончания обряда пострижения Годунова, Губенко, уже как актер, встает с одра почившего царя и почти выкрикивает, выпевая:

Ой, Россия, ты Россия,  
Мать российская наша земля…  
Сколько горя вынесла… —

Его поддерживает хор. И слышится в этой песне одновременно и боль прошедшего, и тревога за грядущее.

Среди составляющих, выраженных звуковыми средствами, выделяется сквозной ряд звонов, пронизывающих спектакль. Звон этот обеспечивается демонстративно «подручными» средствами. Обыкновенные металлические косы висят на стене-заднике. К ним подходит один из актеров, выводит их из положения равновесия, и косы, раскачиваясь, бьются о стену, издавая звон. В этом обыкновенном-необыкновенном звоне непостижимо соединяются одновременно и колокольные звоны России, и ее кандальные звоны. Звон слышится в сцене «Москва. Дом Шуйского», когда боярин Пушкин рассуждает о заточенных, замученных, казненных знатнейших родах; в сцене «Царские палаты», когда Феодор показывает Сибирь на чертеже земли московской; в той же сцене, когда уже в одиночестве Годунов старается преодолеть собственный страх перед тенью Димитрия, убеждая себя: «На призрак сей подуй — и нет его»; в сцене «Царская дума», когда Годунов дает слово патриарху — «Ты первый, / Святый отец, свою поведай мысль».

Как будто во всех этих случаях звон включается в происходящее причинно-следственно, почти иллюстративно: Сибирь, опала — значит слышен звон кандальный; Россия православная — колокольный. Однако двойственность звучания, о которой мы говорили, снимает такую прямую обусловленность. Кроме того, все звоны, как всегда при многократно повторяемых элементах, сопоставляются зрителем между собой, каждый напоминает о предыдущих и создает установку на ожидание последующих. Создается целый ряд звонов, связываемых уже не только с соседними элементами, но и с отдаленными, а также со всем контекстом спектакля. Возникающие между ними связи значительно ослабляют прямую причинно-следственную обусловленность звонов, заставляя воспринимать пронизывающий спектакль ряд звонов как целое — еще один мотив. В свою очередь, рядом с этим мотивом, в сопоставлении с ним, остальные — воспринимаются иначе. И трагическая вина народа выявляется, конечно, в связи с миром, где красота колокольного звона сливается с ужасом кандального, миром, который стал таким не без участия народа. {136} Но ведь и народ, каков он есть, сформировался именно в этом мире.

Образы, возникшие в первых сценах, впоследствии, повторяясь в вариациях, составляют по ходу действия множество рядов повторяющихся образов, создающих отдельные мотивы спектакля. Так, твердая рука Годунова неоднократно властно метнет жезл, который с силой воткнется, демонстрируя мощь и сея страх; народ тотчас с готовностью упадет на колени, как, например, в сцене «Царские палаты», где горечь царского монолога «Достиг я высшей власти» стократ усугубляется убийственной картиной все тех же рабски согнутых спин, как и в момент принятия власти.

Эти повторяющиеся образы сопоставляются между собой по признаку сходства. И вместе, как ряд, они по-разному, порой очень сложно, взаимодействуют с другими, похожим способом образовавшимися цепочками образов. Так, естественно возникает соотнесение образов коленопреклоненного народа с другими проявлениями народа-хора. Например, с целым рядом эпизодов — сквозным — в котором народ с готовностью подчиняется любым — без разбора — порой противостоящим друг другу, — дирижерам.

Кроме уже названных нами эпизодов «дирижирования» Григория и царя, напомним о постоянном присутствии среди хора «штатного» дирижера (актер А. Граббе), который то от лица соперничающих сил, то от лица театра направляет народ-хор. Порой это как бы даже не замечаемое народом дирижирование. А иногда оно принимает форму прямого насилия. В сцене «Ставка» Пушкин и Басманов ведут очередной политический торг. В пьесе в этот момент народа нет. В спектакле ассоциативно поставленная мизансцена вобрала и это действующее лицо. Включены в нее также и дети Годунова и Самозванец. Ксения и Феодор стоят в одном из проемов стены-задника, Самозванец — в другом. У каждого из проемов толпится народ — сторонники одной из сил. «Сторонники» колеблются, то и дело становятся перебежчиками. Услышав от Басманова о силе юного царя, за которого он «пока стоит», народ метнулся к проему детей Годунова. Узнав же от Пушкина, что «рано или поздно» Димитрию «Москву уступит сын Борисов», толпа с той же поспешностью отхлынула к проему Самозванца. В следующей сцене «Лобное место» во время сообщения Пушкина московским гражданам о том, что —

Димитрию Россия покорилась;  
Басманов сам с раскаяньем усердным  
Свои полки привел ему к присяге, —

дирижер — Граббе сам грубо швыряет всех, еще не успевших перебежать, к проему Самозванца.

На протяжении спектакля народ чутко реагирует на все происходящее, как мы показали уже на примере первых сцен. Реакции эти демонстрируют понимание, и понимание довольно глубокое, многого из того, что происходит. Человеческое участие хора-народа {137} в страданиях Годунова проявилось, например, в ходе монолога царя «Достиг я высшей власти…», где народ с сочувствием повторяет за царем слово «беда» — в его рассуждениях о совести, о том, что если в ней

«единое пятно  
Единое, случайно завелося,  
Тогда — беда!»

(Здесь, как и во многих других местах, наблюдается расслоение образа. Опять перед нами одновременно и народ, и актеры. И народное сочувствие мучениям Годунова, и прямое отношение актеров Таганки к вопросам, волнующим их как граждан, наших современников). Подобным же образом народ проявил себя в отношении к мукам Самозванца в сцене у фонтана. Наконец, содержательной является и сама, разумеется, совсем не случайная красота народного пения. Она, эта красота, не просто качество пения, а важнейшая характеристика народа.

Вместе с тем в спектакле возникает страшный образ разгулявшейся толпы, дико приплясывающей и угрожающе скандирующей в ответ на призыв Мужика на амвоне — очередного «дирижера» — «вязать Борисова щенка»:

Вязать! Топить! Да здравствует Димитрий!  
Да гибнет род Бориса Годунова!

Этот чудовищный разгул ширится под песню:

Пойду выйду на улицу…  
Э‑э‑ой люли-люли…

И сразу же по ассоциации сходства зритель вынужден сопоставить данный эпизод с тем, из начала спектакля, где под эту песню народ столь же рьяно пускался в праздничный пляс в связи с коронацией Годунова. И тот же самый народ, который только недавно на призыв вязать Борисова щенка, *согласно отозвался*, зайдясь в адской оргии, — *содрогнется* в ответ на сообщение Самозванца, произнесенное откровенно деловито и хладнокровно, —

Народ! Мария Годунова и сын ее Феодор отравили себя ядом.  
Мы видели их мертвые трупы, —

(в пьесе это реплика Мосальского), исторгнув вздох ужаса: «а‑а‑ах‑х‑х‑х‑х!»

А в финале все актеры и они же — народ — здесь опять расслоение образа — поют «Вечную память» как вечную память невинно убиенным, всем невинно убиенным. Но контекст спектакля, да уже и контекст мотива, связанного с народом, не позволяет воспринять это пение только так, однозначно. Метания, рьяно демонстрируемая поддержка любого, кто прорвался к власти, — лишают и все остальные действия народа основательности. Не остается надежды и тем более уверенности, что этот {138} народ после «Вечной памяти» не пропоет по тому же адресу анафему, если очередной «дирижер» подвигнет его на это.

Подробно разработанный образ народа как общности дополнен рядом индивидуальных образов представителей народа. Здесь и применено, уже упомянутое нами, назначение одного актера на несколько ролей. Такое назначение осуществлено намеренно, а вовсе не из-за недостатка актеров. Это видно хотя бы по тому, что прием не только не замаскирован, но и демонстративно обнажен: во-первых, актеры работают без грима, в одном и том же костюме (разве что иногда появляется какая-то новая деталь); во-вторых, актеры для этого выбраны с явно запоминающейся внешностью.

Обратимся к конкретному, пожалуй, самому яркому примеру. Ф. Антипов играет Варлаама, поляка Собаньского, Хрущова, казака Карелу, Мужика на амвоне, а также двух безымянных персонажей. Конечно, все эти персонажи, исполненные одним актером, неизбежно сопоставляются зрителями. В результате создается целый ряд представителей народа. Представителей очень разных, поэтому особенно явственно проступают их сходные черты.

Начинается ряд Варлаамом. Этот персонаж в значительной степени исчерпывается самохарактеристикой — «Литва ли, Русь ли, что гудок, что гусли: все нам равно, было бы вино…»

Прежде, чем говорить о следующем персонаже, напомним, что на протяжении всего спектакля на авансцене стоит пограничный указатель «Азия — Европа». И вот в сцене «Краков. Дом Вишневецкого» Самозванец проводит своеобразный смотр своих сторонников, поляков и русских. «Ты кто такой?» — спрашивает он, обращаясь к одному из них, — «Собаньский, шляхтич вольный», — лихо отвечает поляк — Антипов. И тут же актер Антипов перешагивает табличку «Азия — Европа», не гнушаясь буффонными приемами, спиной к залу, неуклюже, но спешно. И на следующий вопрос Самозванца: «Но эти кто? … Это наши». — Антипов — теперь он уже Хрущов — с той, другой стороны, представляется:

… государь, отец наш. Мы твои  
Усердные гонимые холопья.  
Мы из Москвы…

Эта метаморфоза, почти демонстративная готовность предстать тем, кем нужно в данный момент, и создает соответствующую установку на восприятие персонажей актера, их человеческих качеств, вселяет недоверие к ним. Это ощущение усиливается следующей метаморфозой, когда актер перешагивает-переваливается через табличку еще раз и теперь на вопрос: «Ты кто?» — отвечает:

Казак. К тебе я с Дона послан  
От вольных войск, от храбрых атаманов.

{139} Впечатление ненадежности подтверждается и ассоциативно-эмоциональным сопоставлением этих персонажей с Варлаамом, для которого Литва ли, Русь ли — все равно.

Не случайно тот же актер играет безымянного и бессловесного персонажа — одного из подручных Годунова (сцена «Царская дума»), который на приказ царя: «Пора смирить безумца», — с холопьим рвением хватает за шиворот сидящего в кресле Самозванца и бросает его в хор-толпу, как бы на растерзание этой толпе. (Неотвязность дум противников друг о друге воплощена в спектакле зримым образом их постоянного соприсутствия).

Перед нами возникает кажущаяся бесконечной вереница превращений актера то в одного, то в другого персонажа. Кроме того, эти персонажи один относительно другого оказываются своеобразными перевертышами. В сцене «Ставка» боярин Пушкин, рассуждая о цене мнения народного, —

Но знаешь ли, чем сильны мы, Басманов?  
Не войском, нет, не польскою помогой,  
А мнением; да! мнением народным, —

с горечью выхватывает из толпы представителя этого мнения — очередного антиповского персонажа — выхватывает как какого-нибудь нашкодившего щенка — точно так же, как предыдущий персонаж актера сам хватал Самозванца, — и швыряет его на пол. В этот момент «представитель» запевает уже знакомую нам песню, звучавшую в сцене «Краков, Дом Вишневецкого»:

Как за Доном, за рекой казаки гуляли…

Песня эта тотчас напоминает нам о казаке Кареле. Однако идентификации с ним персонажа не происходит. Песня звучит здесь скорее как напоминание о целом ряде «антиповских» представителей народа, который к данному моменту спектакля оказался уже в самом деле представительным, а сейчас пополняется новоявленным «героем».

Страшным логическим завершением ряда антиповских персонажей становится распоясавшийся Мужик на амвоне, озверело вопящий:

Народ, народ! в Кремль! в царские палаты!  
Ступай! вязать Борисова щенка! —

на что, как мы видели, немедленно и совершенно адекватно реагирует толпа-хор.

В сопоставлении коллективного и ряда индивидуальных образов происходит становление сложного и важнейшего мотива народа. Выявление трагической вины народа получает новый импульс, когда спектакль обнаруживает химеричность дирижеров, {140} как, например, в сцене «Лес»[[261]](#footnote-6), где Пушкин и Самозванец обсуждают итоги боя, а также вопрос о будущем ночлеге. Самозванец предлагает заночевать в лесу и тут же засыпает. Народ тихо поет ему анафему: «Расстрига Гришка еретик…»

Дирижирует анафемой боярин Пушкин, уже перешедший на сторону Самозванца. Он медленно, походкой сомнамбулы продвигается из проема в стене, откуда только что беседовал с Самозванцем, в сторону авансцены и плавными движениями дирижирует хором. Вдруг мы обнаруживаем в его облике некую, не сразу осознаваемую необычность, какую-то призрачность. В следующее мгновение понимаем, откуда такое впечатление. Кроме необычной походки, с удивлением замечаем у него… четыре руки, которыми он дирижирует. Когда же Пушкин разворачивается, чтобы вернуться назад, мы видим, что за его спиной, след в след за ним идет дирижер, повторяющий его движения. Тот самый «штатный» дирижер в манишке и фраке. Это странное многорукое существо, которое теперь удаляется от зрителя, постепенно раздваивается: «половина» идет налево, другая — направо, обе продолжают дирижировать. Задаваться вопросом, кто из них был ведомым, а кто — ведущим, вряд ли стоит. Подобная двойственность, оборачиваемость характерна для мотива дирижеров. Например, кроме «штатного» дирижера, А. Граббе играет в спектакле одного из приставов (сцена «Корчма на литовской границе»), Басманова, а также «двойника» боярина Пушкина из рассмотренной нами сцены «Лес». И здесь прием основан на запоминающейся внешности исполнителя. Поэтому все персонажи, играемые одним актером, опять неизбежно связываются, соотносятся зрителем. Выстраивается ряд метаморфоз: дирижер — пристав — дирижер — «двойник» боярина Пушкина — дирижер — Басманов. Возникает эффект мерцания, эффект оборотня — един во многих лицах, при этом в одни моменты происходит противопоставление, в другие — отождествление персонажей. Метание, коварство Басманова, продиктованное его корыстными устремлениями, воистину двойственная позиция «двойника» боярина Пушкина, а также полицейская хватка Пристава, конечно, отбрасывают тень на образ дирижера, тем более, что и сам он действует то в пользу одного, то в пользу другого соперника, не пренебрегая при этом и прямым насилием.

И, наконец, еще один ряд эпизодов. Заговоры: Воротынский — Шуйский, Пушкин — Шуйский (причем, Воротынского и Пушкина играет один актер — Ю. Смирнов). Басманов, без долгих колебаний изменивший присяге Годунову. Или те же Варлаам и Мисаил, для которых «… все […] равно, было бы вино…» Приставы, которые, появившись в корчме, видимо, неожиданно друг для друга — хором, (а не один другому, как в пьесе) выпаливают {141} с воодушевлением: «Ба! да здесь попойка идет: будет чем поживиться». В каждом из этих эпизодов есть персонаж исполняемый актером, играющим множество ролей. Таким образом зримо выявляется двойственность, оборотничество, ненадежность слуг государевых, невозможность для правителя опереться на них Выстраивается своего рода модель государственного аппарата где норма — всеобщая продажность, интриги, разгильдяйство и пьянство. Неправедным правителям служат неправедные слуги.

В сочетании с двойственностью дирижеров рабская покорность народа каждому из них, порой представляющих противоположные лагеря, предстает в отчетливо трагическом ключе. Сопоставление дирижеров и народа подводит к выводу о трагическом соответствии их друг другу.

Как видим, любой мотив оказывается соединенным множеством ассоциативных связей с другими рядами образов или мотивами. Именно в таком соотношении выявляется художественный смысл мотивов Годунова и Самозванца, которых связывает, во-первых, стремление к власти. Один уже «наверху». Другой — рвется туда. Во-вторых, незаконность выбранных ими путей к власти. Театр же особенно волнует кровавость этих путей. Он заставляет зрителя сопоставить их именно по этому признаку. Отсюда появление зримого образа убиенного младенца. Вот еще и еще раз возникает перед Годуновым мальчик в белой рубахе. То промокает платком лицо царя, взмокшего от волнения во время рассказа патриарха об угличских чудесах, то появляется в проеме стены-задника в момент очередного монолога царя, то приходит в качестве помощника при совершении обряда пострижения Годунова. На сцене изображаются и события, о которых в пьесе только упоминается. Возникают как бы «крупные планы» гибели младшего Курбского и Феодора.

Здесь сначала надо напомнить еще об одной детали реквизита: обыкновенной длинной доске, которая выполняет в спектакле, множество функций. Когда ее концы положены на стоящие напротив друг друга стулья, и к ней подсаживаются монахи и хозяйка в корчме, то она — стол. Когда к ней, поставленной почти вертикально, в сцене пострижения прислоняется Годунов, возникает ассоциация с царским одром. Остроумно и артистично использована доска в сцене «Граница литовская». Решение этого эпизода мучило режиссера давно. Еще в период репетиций спектакля «Дом на набережной» Любимов вслух размышлял о сценическом воплощении мизансцены, обозначенной у Пушкина «незатейливой» ремаркой «Князь Курбский и Самозванец, оба верхами. Полки приближаются к границе». В спектакле оба вскакивают на доску, концы которой опять положены на стулья, и в полуприседе подпрыгивают на месте, держась за воображаемую узду и глядя в зал. Они на авансцене, а народ вторит им, их движениям, но уже на планшете сцены. Вот и образ скачущих. Последняя реплика Курбского: «Вперед! и горе Годунову!» — подхватывается {142} воинственными «уханьями» народа, переходящими в песню «На войне кто не бывал, тот и горя не видал». Самозванец при этом соскакивает с доски, а Курбский, сраженный насмерть, слетает с нее, прокатывается по полу и замирает. Тем временем бой продолжается. Доску подхватывают с двух сторон и, воинственно замахиваясь, с большой амплитудой раскачивают ее. На последних фразах песни:

Кто изрезан, кто изрублен,  
А кто плавает в крови —

доска с грохотом падает на пол. Кроме того во время песни бросают на пол косы, издающие характерный, но на этот раз значительно более громкий, едва ли не оглушительный шум. Возникает образ боя. И начало его, связанное с гибелью Курбского, хотя и отчетливо сыгранное, как-то отводится в тень последующим значительно более ярким продолжением. Тем самым создается впечатление о нем, как об обычном рядовом эпизоде боя.

Но Курбский обязательно вспомнится, когда возникнет сцена гибели Феодора (и Курбского, и Феодора играет О. Казанчеев). В эпизоде «Лобное место» в завершение хулиганского разгула несколько человек из толпы усаживают Ксению (Н. Сайко) и Феодора на стоящие напротив друг друга стулья и на их согнутые спины кладут доску, при этом возникает несколько неопределенный, но отчетливо страшный звук. В эпизоде по пьесе годуновских детей на сцене нет. Но их присутствия потребовала ассоциативно построенная мизансцена, которая и предвосхищает грядущее, и настаивает на прямой вине народа в гибели детей. Само убийство происходит в следующей сцене — «Кремль. Дом Борисов. Стража у крыльца». Здесь один из персонажей А. Граббе и один из персонажей Ф. Антипова ставят на доску Самозванца. Какие именно — театр не уточняет — не важно: любые из них, как мы знаем, годятся в такие подручные Самозванцу. Самозванец, уже стоя на доске, ловко вытаскивает жезл из пола и не менее ловко, не дрогнув, втыкает его в доску. При этом тела детей под доской опадают.

Этот ряд персонифицированных образов жертв Самозванца и Годунова по-своему завершается (не в хронологическом, конечно, смысле) страшным образом массовых жертв того и другого. Битва «Равнина близ Новгорода-Северского» решена без слов. На авансцене Годунов и Самозванец стоят лицом к залу. За ними на втором плане — народ. У обоих в каждой руке по косе. Вот они синхронно с силой ударяют косой о косу — каждый над своей головой. И тотчас несколько человек сзади падают, как подкошенные. В этот момент на мгновение гаснет свет. Так гаснет он навсегда для павших. Гаснет, ужаснувшись вместе с нами очередному убийству. Как бы ни было распространено убийство в качестве решения встающих перед людьми проблем, каждый раз это событие чрезвычайное, противное человеческому естеству, — должно быть таким — напоминает театр. А двое на авансцене, {143} как на авансцене истории, еще и еще раз ударяют косами, взмахом руки решая судьбы людей, которых после каждого удара становится все меньше.

Художественное содержание спектакля как целого не сводится ни к смыслу какого-нибудь из мотивов, ни к сумме смыслов мотивов. Оно выявляется в процессе ассоциативного сопоставления всех мотивов между собой. «Комедия о настоящей беде Московскому Государству» прозвучала на Таганке трагедией всеобщего разложения, распада, развала. И едва ли не самое страшное, что в массе народа царит дух рабства и безнравственности, которые позволяют манипулировать народом, привлекая его в качестве соучастника безответственных, даже преступных деяний… Спектакля такого трагического накала таганская сцена, пожалуй, еще не знала.

Спектакль, вышедший к зрителю только через шесть лет после того, как был создан, не потерял актуальности. Концепция спектакля сохранилась. Изменения обнаружились в том, что, не смягчая оценку вины верхов, режиссер еще более жестко, чем прежде, настаивает на вине народа. Но он не оставляет зрителей без надежды. Само совершенство этого трагического спектакля и есть свет, который дарит нам театр.

1. *Клейнер И*. Московский Камерный театр. М., 1929. С. 176 // ЦГАЛИ, ф. 2700, оп. 1, ед. хр. 43. (сигнальный экземпляр). [↑](#endnote-ref-2)
2. *Эфрос А*. Введение // Камерный театр и его художники. 1914 – 1934 гг. М., 1934. С. XXXIV. [↑](#endnote-ref-3)
3. {41} Там же. С. XXXIII. [↑](#endnote-ref-4)
4. Там же. С. XXXIV. [↑](#endnote-ref-5)
5. *Березкин В*. Поиски сценографической действенности // Реальность и образность: Проблемы советской режиссуры 30 – 40‑х годов. М., 1984. С. 222. [↑](#endnote-ref-6)
6. *Буасси Г*. «Федра» в Камерном театре // Театр и музыка. 1923. № 35. 9 окт. С. 1107. [↑](#endnote-ref-7)
7. Там же. [↑](#endnote-ref-8)
8. *Берковский Н*. Таиров и Камерный театр // *Берковский Н*. Литература и театр. М., 1969. С. 316. [↑](#endnote-ref-9)
9. *Березкин В*. Указ. соч. С. 222. [↑](#endnote-ref-10)
10. *Берковский Н*. Указ. соч. С. 343. [↑](#endnote-ref-11)
11. *Зноско-Боровский Е*. Русский театр начала XX века. Прага, 1924. С. 394. [↑](#endnote-ref-12)
12. *Таиров А*. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970. С. 441. [↑](#endnote-ref-13)
13. Цит. по: *Луначарский А*. Заграничная критика о Камерном театре // Известия. 1923. 9 окт. С. 3. [↑](#endnote-ref-14)
14. *Таиров А*. Указ. соч. С. 167. [↑](#endnote-ref-15)
15. Цит. по: *Луначарский А*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-16)
16. *Державин К*. Книга о Камерном театре, 1914 – 1934. М., 1934. С. 107. [↑](#endnote-ref-17)
17. *Буасси Г*. Указ. соч. С. 1107 – 1108. [↑](#endnote-ref-18)
18. *Левинсон А*. Русская «Федра» // Советский театр: Документы и материалы. Русский советский театр, 1921 – 1926. Л., 1975. С. 250. [↑](#endnote-ref-19)
19. *Клейнер И*. Указ. соч. С. 276. [↑](#endnote-ref-20)
20. *Степун Ф*. Спектакли Камерного театра // Дни. Берлин, 1923. 22 апр. [↑](#endnote-ref-21)
21. *Игнатов С*. Два театра // Экран. 1922. № 26. 21 марта. С. 7. [↑](#endnote-ref-22)
22. *Левинсон А*. Указ. соч. С. 249. [↑](#endnote-ref-23)
23. *Эфрос А*. Указ. соч. С. XXXIV. [↑](#endnote-ref-24)
24. *Старк Э*. Московские впечатления // Вест. театра и искусства. 1922. 14 марта. № 19. С. 7. [↑](#endnote-ref-25)
25. *Гачев Г*. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968. С. 17 – 18. [↑](#endnote-ref-26)
26. *Таиров А*. Указ. соч. С. 448. [↑](#endnote-ref-27)
27. *Левинсон А*. Указ. соч. С. 250. [↑](#endnote-ref-28)
28. *Буасси Г*. Указ. соч. С. 1107. [↑](#endnote-ref-29)
29. *Луначарский А*. «Федра» в Камерном театре // Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. М., 1964. С. 110. [↑](#endnote-ref-30)
30. *Таиров А*. Указ. соч. С. 448. [↑](#endnote-ref-31)
31. *Берковский Н*. Указ. соч. С. 316. [↑](#endnote-ref-32)
32. *Марголин С*. Камерный театр: «Федра» // Экран. 1922. № 21. 14 – 21 февр. С. 7. [↑](#endnote-ref-33)
33. *Коонен А*. Страницы жизни. М., 1975. С. 272. [↑](#endnote-ref-34)
34. *Марголин С*. Указ. соч. С. 6. [↑](#endnote-ref-35)
35. *Марков П*. О Таирове // *Таиров А*. Записки режиссера… С. 22. [↑](#endnote-ref-36)
36. *Клейнер И*. Указ. соч. С. 276. [↑](#endnote-ref-37)
37. *Марголин С*. Указ. соч. С. 6. [↑](#endnote-ref-38)
38. *Румнев А*. Минувшее проходит предо мною: Камерный театр. Воспоминания. 1964 г. // ЦГАЛИ., ф. 2768, оп. 1, ед. хр. 476, л. 71. [↑](#endnote-ref-39)
39. *Коонен А*. Указ. соч. С. 273. [↑](#endnote-ref-40)
40. *Марков П*. О Таирове // *Марков П*. О театре: В 4 т. Т. 2. М., 1974. С. 90. [↑](#endnote-ref-41)
41. *Буасси Г*. Указ. соч. С. 1107. [↑](#endnote-ref-42)
42. *Марков П*. О Таирове // *Марков П*. О театре: В 4 т. Т. 2. С. 89. [↑](#endnote-ref-43)
43. *Марков П*. Алиса Коонен // Там же. Т. 3. С. 74. [↑](#endnote-ref-44)
44. *Геронский Г*. Алиса Коонен. М.; Л., 1927. С. 21 – 22. [↑](#endnote-ref-45)
45. *Буасси Г*. Указ. соч. С. 1108. [↑](#endnote-ref-46)
46. *Левинсон А*. Указ. соч. С. 250. [↑](#endnote-ref-47)
47. *Коонен А*. Указ. соч. С. 273. [↑](#endnote-ref-48)
48. *Марков П*. О Таирове // *Марков П*. О театре: В 4 т. Т. 2. С. 90. [↑](#endnote-ref-49)
49. Там же. [↑](#endnote-ref-50)
50. Там же. [↑](#endnote-ref-51)
51. *Мокульский С*. «Федра» в Камерном театре // Жизнь искусства. 1924. № 20. 13 мая. С. 12. [↑](#endnote-ref-52)
52. *Степун Ф.* Указ. соч. [↑](#endnote-ref-53)
53. {42} *Марков* *П*. Алиса Коонен // *Марков П*. О театре: В 4 т. Т. 3. С. 74. [↑](#endnote-ref-54)
54. *Левинсон А*. Указ. соч. С. 250. [↑](#endnote-ref-55)
55. Там же. [↑](#endnote-ref-56)
56. Там же. [↑](#endnote-ref-57)
57. *Марголин С*. Указ. соч. С. 7. [↑](#endnote-ref-58)
58. *Марков П*. О Таирове // *Марков П*. О театре: В 4 т. Т. 2. С. 90. [↑](#endnote-ref-59)
59. *Марголин С*. Указ. соч. С. 7. [↑](#endnote-ref-60)
60. *Степун Ф*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-61)
61. *Левинсон А*. Указ. соч. С. 250. [↑](#endnote-ref-62)
62. *Günther A*. Moskauer Kammertheater. Drittes Gastspiel im Neuestädter Schauspielhaus. Phädra // Dresdener Neueste Nachrichten. 1923. 17 April. [↑](#endnote-ref-63)
63. *Марков П*. О Таирове // *Таиров А*. Записки режиссера… С. 19. [↑](#endnote-ref-64)
64. *Martini-Laßmann R*. Das Moskauer Kammertheater im Münchener Schauspielhaus. Fünfter Abend: Phädra // Rote Bayern Fahne. München. 1923. 25 – 26 Mai. [↑](#endnote-ref-65)
65. *Берковский Н*. Указ. соч. С. 316. [↑](#endnote-ref-66)
66. *Луначарский А*. «Федра» в Камерном театре // Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. М., 1963 – 1967. С. 110. [↑](#endnote-ref-67)
67. *Эфрос А*. Введение // Камерный театр и его художники. 1914 – 1934 гг. М., 1934. С. XXXVI. [↑](#endnote-ref-68)
68. *О. Б*. «Жирофле-Жирофля». Камерный театр // Театр. 1922. № 1. 3 окт. С. 17. [↑](#endnote-ref-69)
69. Камерный театр в Берлине // Зрелища. 1923. № 35. 8 – 14 мая. С. 18. [↑](#endnote-ref-70)
70. *Марков П*. О Таирове // Марков П. О театре: В 4 т. Т. 2. С. 91 – 93. [↑](#endnote-ref-71)
71. *Браун Я*. Торжество оперетты как знамение времени // Театр. 1922. № 5. 31 окт. С. 148. [↑](#endnote-ref-72)
72. *Коонен А*. Страницы жизни. М., 1975. С. 276. [↑](#endnote-ref-73)
73. *Стефан П*. «Жирофле-Жирофля» // Моск. Гос. Камерный театр: Гастрольная поездка по СССР, буклет, лето 1928 г. С. 23. [↑](#endnote-ref-74)
74. *Якобсон З*. Закрепощенный и раскрепощенный театр // Театр и музыка. 1923. № 35. 9 окт. С. 1109. [↑](#endnote-ref-75)
75. *Бобрищев-Пушкин А*. Гастроли Камерного театра: III. «Жирофле-Жирофля» // Накануне. Берлин. 1923. 13 апр. [↑](#endnote-ref-76)
76. *Шершеневич В*. Камерный: «Жирофле-Жирофля» // Зрелища. 1922. № 7. 10 – 16 окт. С. 18. [↑](#endnote-ref-77)
77. *Таиров А*. Беседа с руководителем МКТ А. Я. Таировым // Театр. 1922. № 2. 10 окт. С. 48. [↑](#endnote-ref-78)
78. *Аз А*. «Жирофле-Жирофля» // Зрелища. 1922. № 4. 18 – 24 сент. С. 18. [↑](#endnote-ref-79)
79. *Адуев Н., Арго А*. Композиция текста оперетты Ш. Лекока «Жирофле-Жирофля». 1922 г. // ЦГАЛИ, ф. 2030, оп. 1, ед. хр. 262, лл. 43 об., 30 об. [↑](#endnote-ref-80)
80. *Зноско-Боровский Е*. «Жирофле-Жирофля» // Последние новости. Париж. 1923. 8 марта. [↑](#endnote-ref-81)
81. *Державин К*. Книга о Камерном театре. 1914 – 1934. М., 1934. С. 124, 126. [↑](#endnote-ref-82)
82. *Кузнецов Е*. Цветы смерти // Красн. газ. веч. вып. 1924. 30 апр. С. 3. [↑](#endnote-ref-83)
83. *Державин К*. Указ. соч. С. 122. [↑](#endnote-ref-84)
84. *Эфрос А*. Указ. соч. С. XXXVI. [↑](#endnote-ref-85)
85. *Степун Ф*. Спектакли Камерного театра // Дни. Берлин. 1923. 22 апр. [↑](#endnote-ref-86)
86. *Яблоновский С*. Московский Камерный театр // Руль. Берлин, 1923. 16 марта. [↑](#endnote-ref-87)
87. *Степун Ф*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-88)
88. *Яблоновский С*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-89)
89. *Степун Ф*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-90)
90. *Офросимов Ю*. Камерный театр: «Жирофле-Жирофля» // Руль. Берлин, 1923. 17 апр. [↑](#endnote-ref-91)
91. *Якобсон З*. Указ. соч. С. 1109. [↑](#endnote-ref-92)
92. *Бобрищев-Пушкин А*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-93)
93. *Зноско-Боровский Е*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-94)
94. *Таиров А*. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970. С. 293. [↑](#endnote-ref-95)
95. *Державин К*. Указ. соч. С. 125. [↑](#endnote-ref-96)
96. {43} *Марков П*. Указ. соч. С. 93, 91. [↑](#endnote-ref-97)
97. *Литовцев С*. Камерный театр: «Жирофле-Жирофля» // Дни. Берлин, 1923. 14 апр. [↑](#endnote-ref-98)
98. *Клейнер И*. Московский Камерный театр. М., 1929. С. 208. [↑](#endnote-ref-99)
99. *Б*. Московский Камерный театр: «Жирофле-Жирофля» // Веч. известия. Одесса. 1928. 15 июля. С. 3. [↑](#endnote-ref-100)
100. *Delpy Е*. Das russische Kammertheater. Gesamtgastspiel der Moskauer Kammerbühne im Neuen Theater // Leipziger Neueste Nachrichten. 1923. 30 April. [↑](#endnote-ref-101)
101. *Sarnetzki D*. Tairoffs «Entfesseltes Theater» // Kölnische Zeitung. Abend. 1925. 29 Juli. [↑](#endnote-ref-102)
102. *Офросимов Ю*. Указ. Соч. [↑](#endnote-ref-103)
103. *Бобрищев-Пушкин А*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-104)
104. *Зноско-Боровский Е*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-105)
105. *Степун Ф*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-106)
106. *Кузмин М*. «Король-Арлекин» // Жизнь искусства. 1919. 25 марта. С. 2. [↑](#endnote-ref-107)
107. *Степун Ф*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-108)
108. *Адуев Н., Арго А*. Указ. соч., л. 9. [↑](#endnote-ref-109)
109. *Державин К*. Указ. соч. С. 125. [↑](#endnote-ref-110)
110. *Бобрищев-Пушкин А*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-111)
111. *Соколов И*. Театральный конструктивизм: Камерный театр // Театр и музыка. 1922. № 12. 19 дек. С. 287. [↑](#endnote-ref-112)
112. *Яблоновский С*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-113)
113. *Зноско-Боровский Е*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-114)
114. *О. Б*. Указ. соч. С. 17. [↑](#endnote-ref-115)
115. *Литовцев С*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-116)
116. *Степун Ф*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-117)
117. *Шершеневич В*. Указ. соч. С. 18. [↑](#endnote-ref-118)
118. *Степун Ф*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-119)
119. *Марков П*. Указ. соч. С. 93. [↑](#endnote-ref-120)
120. *Соболев Ю*. Камерный театр: «Жирофле-Жирофля» // Театр. 1922. № 2. 10 окт. С. 45. [↑](#endnote-ref-121)
121. *Литовцев С*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-122)
122. *Соболев Ю*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-123)
123. *Адуев Н., Арго А*. Указ. соч., л. 8 об. [↑](#endnote-ref-124)
124. *Райх Б*. Вена — Берлин — Москва — Берлин. М., 1972. С. 168. [↑](#endnote-ref-125)
125. *Садко* [*Блюм В.*] Оперетка в Камерном // Правда. 1922. 11 окт. С. 5. [↑](#endnote-ref-126)
126. *Державин К*. Указ. соч. С. 123, 126. [↑](#endnote-ref-127)
127. *Браун Я*. Указ. соч. С. 148. [↑](#endnote-ref-128)
128. *Марков П*. Указ. соч. С. 92. [↑](#endnote-ref-129)
129. Там же. [↑](#endnote-ref-130)
130. *Луначарский А*. Смех в современном театре: А. В. Луначарский о постановке оперетты «Жирофле-Жирофля» в Московском Камерном театре // Силуэты. Одесса. 1923. № 6. Янв. С. 13. [↑](#endnote-ref-131)
131. *Луначарский А*. «Жирофле-Жирофля» // Еженедельник академических театров. 1924. № 12. 6 мая. С. 6. [↑](#endnote-ref-132)
132. *Радлов С*. Молодой мастер в молодом театре // Рабочий и театр. 1935. № 21. Ноябрь. С. 28. [↑](#endnote-ref-133)
133. *С. М*. [Мокульский С. С.] Радлов о драматургической технике // Жизнь искусства. 1928. № 3. 17 янв. С. 13. [↑](#endnote-ref-134)
134. Плавт в масках // Красная газ., веч. вып. 1928. 24 апр. с. 4. [↑](#endnote-ref-135)
135. *Гвоздев А*. Игра в масках // Красная газ., веч. вып. 1928. 27 апр. С. 4. [↑](#endnote-ref-136)
136. *М*[*окуль*]*ский С*. «Близнецы» Плавта. В Институте истории искусств // Жизнь искусства. 1928. № 18. 1 мая. С. 12. [↑](#endnote-ref-137)
137. *Дрейден С*. Болезни театральной школы // Жизнь искусства. 1928. № 22. 27 мая. С. 2. [↑](#endnote-ref-138)
138. «Близнецы» Плавта — в домах культуры // Красная газ. 1928. 17 ноября. С. 6. [↑](#endnote-ref-139)
139. *Дорохов А*. На открытии «Молодого театра» // Смена. 1928. 7 дек. С. 6. [↑](#endnote-ref-140)
140. *Н. В*. [Верховский Н. Ю.]. «Со вчерашнего похмелья» // Красная газ., 1928. 11 дек. С. 6. [↑](#endnote-ref-141)
141. *В*[*ерхов*]*ский Н*. «Со вчерашнего похмелья» в «Молодом театре» // Рабочий и театр. 1928. № 52. 23 дек. С. 8. [↑](#endnote-ref-142)
142. *Цимбал С*. Молодой театр и его пути // Рабочий и театр. 1933. № 19. Июль. С. 5. [↑](#endnote-ref-143)
143. *Гвоздев А. А*. Театр послевоенной Германии. Л.; М., 1933. С. 115. [↑](#endnote-ref-144)
144. См. *Радлов С*. О театрах Рейнгардта (Письмо из Берлина) // Красная газ., веч. вып. 1928. 23 авг. С. 4. [↑](#endnote-ref-145)
145. *Радлов С*. Бравый солдат Швейк в гостях у католиков // Красная газ., веч. вып. 1928. 9 сент. С. 4. [↑](#endnote-ref-146)
146. *Гвоздев А. А*. Театр послевоенной Германии. С. 109. [↑](#endnote-ref-147)
147. *Луначарский А*. «На три гроша» // Веч. Москва. 1928. 24 сент. С. 3. [↑](#endnote-ref-148)
148. *Цимбал С*. Новые постановки // Жизнь искусства. 1929. № 11. 10 марта. С. 12. [↑](#endnote-ref-149)
149. *Бродянский Б*. Под знаком случайности. Вчера на открытии Мюзик-холла // Веч. Красная газ. 1933. 17 сент. С. 3. [↑](#endnote-ref-150)
150. *Верховский Н*. «Бравый солдат Швейк» // Красная газ., веч. вып. 1929. марта. С. 4. [↑](#endnote-ref-151)
151. *Сотников Н*. «Швейк» в Молодом театре // Рабочий и театр. 1929. № 16. 14 апр. С. 8. [↑](#endnote-ref-152)
152. *Радлов С*. Вынужденное возражение (Письмо в редакцию) // Рабочий и театр. 1929. № 17. 21 апр. С. 8. [↑](#endnote-ref-153)
153. *Цимбал С*. Молодой театр и его пути // Рабочий и театр. 1933. № 19. Июль. С. 5 – 6. [↑](#endnote-ref-154)
154. {62} *Березарк Я*. Обновленный «Швейк». Театр под руководством С. Э. Радлова // Веч. Красная газ. 1936. 10 февр. С. 2. [↑](#endnote-ref-155)
155. *Цимбал С*. 2 «Взрыва». Соревнование актерской молодежи // Рабочий и театр. 1931. № 8 – 9. 1 апр. С. 18. [↑](#endnote-ref-156)
156. *Путник Л*. «Взрыв». В Молодом театре // Рабочий и театр. 1931. № 5. 21 февр. С. 12. [↑](#endnote-ref-157)
157. *Толмачев Д*. «Не было ни гроша, да вдруг алтын» (Показательный спектакль мастерской С. Э. Радлова) // Жизнь искусства. 1925. № 9. 3 марта. С. 17. [↑](#endnote-ref-158)
158. *Радлов С*. Юность театра // Театр и драматургия. 1935. № 6. С. 23. [↑](#endnote-ref-159)
159. Там же. С. 21. [↑](#endnote-ref-160)
160. *Радлов С*. Как я ставлю Шекспира // Наша работа над классиками. Сб. статей ленинградских режиссеров. Под ред. А. А. Гвоздева. Л., 1936. С. 20; см. также: *Радлов С*. Уроки и выводы // Рабочий и театр. 1933. № 25. Сент. С. 3. [↑](#endnote-ref-161)
161. *Гвоздев А*. Классики на советской сцене // Рабочий и театр. 1932. № 29 – 30. Ноябрь. С. 5. [↑](#endnote-ref-162)
162. *Гвоздев А*. Классики на ленинградской сцене // Лит. современник. 1933. № 6. С. 145. [↑](#endnote-ref-163)
163. *Цимбал С*. Молодой театр и его пути // Рабочий и театр. 1933. № 19. Июль. С. 6. [↑](#endnote-ref-164)
164. *Смирнов А*. Живой Шекспир // Сов. искусство. 1935. 17 мая. С. 3. [↑](#endnote-ref-165)
165. *Цимбал С*. «Отелло». Премьера театра-студии под руководством С. Э. Радлова // Лит. Ленинград. 1935. 26 апр. С. 4. [↑](#endnote-ref-166)
166. *Цимбал С*. Молодой театр и его пути // Рабочий и театр. 1933. № 19. Июль. С. 6. [↑](#endnote-ref-167)
167. *Гвоздев А*. Классики на советской сцене // Рабочий и театр. 1932. № 29 – 30. Ноябрь. С. 5. [↑](#endnote-ref-168)
168. Молодой театр (Беседа с руководителем театра С. Э. Радловым) // Жизнь искусства. 1928. № 49. 2 дек. С. 14. [↑](#endnote-ref-169)
169. *Радлов С*. Юность театра // Театр и драматургия. 1935. № 6. С. 21. [↑](#endnote-ref-170)
170. Там же. С. 23. [↑](#endnote-ref-171)
171. *Цимбал С*. Молодой театр и его пути // Рабочий и театр. 1933. № 19. Июль. С. 7. [↑](#endnote-ref-172)
172. *Белицкий Г*. Наш Ибсен. «Привидения» в Молодом театре // Веч. Красная газ. 1933. 16 мая. С. 3. [↑](#endnote-ref-173)
173. *Волков Н*. Ибсеновские спектакли. «Привидения» и «Столпы общества» в Ленинграде // Сов. искусство. 1934. 29 марта. С. 2. [↑](#endnote-ref-174)
174. *Марков П*. «Привидения» и «Ромео и Джульетта». Театр С. Радлова // Известия. 1934. 11 июня. С. 4. [↑](#endnote-ref-175)
175. *Литовский О*. Молодой театр // Правда. 1934. 17 июня. С. 6. [↑](#endnote-ref-176)
176. *Пиотровский А*. Бой за классику. Итоги сезона // Веч. Красная газ. 1933. 26 июня. С. 3. [↑](#endnote-ref-177)
177. *Радлов С*. Уроки и выводы // Рабочий и театр. 1933. № 25. Сент. С. 2 – 3. [↑](#endnote-ref-178)
178. *Радлов С*. «Молодой театр» // Веч. Красная газ. 1933. 10 сент. С. 3. [↑](#endnote-ref-179)
179. Из неопубликованных записей конца 1950‑х годов // Личный архив Н. П. Акимова (хранится у вдовы — Е. В. Юнгер). [↑](#endnote-ref-180)
180. Там же. [↑](#endnote-ref-181)
181. *Граков Г*. Рецидивы формализма // Правда. 1949. 5 авг. С. 3. [↑](#endnote-ref-182)
182. См. В Комитете по делам искусств // Сов. искусство. 1949. 13 авг. С. 4. [↑](#endnote-ref-183)
183. {78} Из неопубликованных записей конца 1950‑х годов… [↑](#endnote-ref-184)
184. Рукопись (хранится в личном архиве Н. П. Акимова). [↑](#endnote-ref-185)
185. В Комитете по делам искусств // Сов. искусство. 1949. 13 авг. С. 4. [↑](#endnote-ref-186)
186. Из неопубликованных записей 1949 г. // Личный архив Н. П. Акимова. [↑](#endnote-ref-187)
187. Там же. [↑](#endnote-ref-188)
188. Там же. [↑](#endnote-ref-189)
189. *Акимов Н. П*. Доклад на общем собрании работников Нового театра 22 июля 1953 г. // Личный архив И. П. Акимова. [↑](#endnote-ref-190)
190. *Бояджиев Г*. Московские театры // Очерки истории русского советского драматического театра: В 3 т. Т. 2. М., 1954 – 1960. С. 279 – 280. [↑](#endnote-ref-191)
191. *Кассиль Л*. Весна в Москве // Правда. 1941. 12 мая. С. 4. [↑](#endnote-ref-192)
192. Разумеется, ни ладони, на которую стряхивался пепел, ни телефонного шнура в пьесе не было — это все детали акимовской режиссуры. [↑](#footnote-ref-2)
193. *Кладо Н*. Яркий сатирический спектакль // Комсомольск. правда. 1953. 19 февр. С. 3. [↑](#endnote-ref-193)
194. *Акимов Н. П*. Заметки режиссера // Акимов Н. П. Театральное наследие: В 2 кн. Кн. 2. Л., 1978. С. 196 – 197. [↑](#endnote-ref-194)
195. *Акимов Н. П*. Доклад на обсуждении спектакля «Тени» в НИИ театра и музыки. 19 января 1953 г. Стенограмма // Архив НИО ЛГИТМиК. [↑](#endnote-ref-195)
196. *Кара С*. «Тени» // Веч. Ленинград. 1953. 20 янв. С. 2. [↑](#endnote-ref-196)
197. *Сокольская А*. Интересный спектакль // Смена. 1953. 18 янв. С. 2. [↑](#endnote-ref-197)
198. Там же. [↑](#endnote-ref-198)
199. *Салтыков-Щедрин М. Е*. Собр. соч.: В 20 т. Т. 5. М., 1966. С. 186. [↑](#endnote-ref-199)
200. *Шитова В*. Право на гнев // Спектакли этих лет. М., 1957. С. 90. [↑](#endnote-ref-200)
201. *Саппак Вл*. Утверждение самобытности // Лит. газ. 1955. 1 сент. С. 2. [↑](#endnote-ref-201)
202. *Марголин С*. «Дело» // Новый зритель. 1927. № 8. 22 февр. С. 13. [↑](#endnote-ref-202)
203. *Эфрос А. В*. Профессия: режиссер. М., 1979. С. 288. [↑](#endnote-ref-203)
204. *Эфрос А. В*. Репетиция — любовь моя. М., 1975. С. 157. [↑](#endnote-ref-204)
205. *Эфрос А. В*. Профессия: режиссер. С. 132. [↑](#endnote-ref-205)
206. *Эфрос А. В*. Репетиция — любовь моя. С. 183. [↑](#endnote-ref-206)
207. Там же. С. 303. [↑](#endnote-ref-207)
208. *Калмановский Е*. Чем жив режиссер // Звезда. 1975. № 8. С. 151. [↑](#endnote-ref-208)
209. *Эфрос А. В*. Профессия: режиссер. С. 132. [↑](#endnote-ref-209)
210. Там же. С. 191. [↑](#endnote-ref-210)
211. *Эфрос А. В*. Репетиция — любовь моя. С. 171. [↑](#endnote-ref-211)
212. *Эфрос А. В*. Профессия: режиссер. С. 96. [↑](#endnote-ref-212)
213. *Эфрос А. В*. Репетиция — любовь моя. С. 6. [↑](#endnote-ref-213)
214. См.: Репетиция — любовь моя. С. 96. [↑](#endnote-ref-214)
215. *Эфрос А. В*. Профессия: режиссер. С. 97. [↑](#endnote-ref-215)
216. *Эфрос А. В*. О благородстве // Огонек. 1987. № 34. С. 23. [↑](#endnote-ref-216)
217. *Калмановский Е*. Чем жив режиссер. С. 150. [↑](#endnote-ref-217)
218. *Кухта Е. А*. Проблемы театра Гоголя и советская драматическая сцена 1970‑х годов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Л., 1987. С. 11. [↑](#endnote-ref-218)
219. *Таршис Н. А*. Музыка спектакля. Л., 1978. С. 90. [↑](#endnote-ref-219)
220. *Эфрос А. В*. Репетиция — любовь моя. С. 306, 307, 313. [↑](#endnote-ref-220)
221. *Таршис Н. А*. Музыка спектакля. С. 90. [↑](#endnote-ref-221)
222. *Симонас В*. Ромео и Джульетта // Театр. 1970. № 10. С. 27. [↑](#endnote-ref-222)
223. *Эфрос А. В*. Профессия: режиссер. С. 276. [↑](#endnote-ref-223)
224. *Эфрос А. В*. Репетиция — любовь моя. С. 263 – 264. [↑](#endnote-ref-224)
225. *Юрский С*. Загадка Дон Жуана. Актер о спектакле // Ленинградская правда. 1973. 17 ноября. С. 2. [↑](#endnote-ref-225)
226. *Эфрос А. В*. О благородстве // Огонек. 1987. № 34. С. 23. [↑](#endnote-ref-226)
227. *Кухта Е. А*. Проблемы театра Гоголя и советская драматическая сцена 1970‑х годов. С. 13. [↑](#endnote-ref-227)
228. Там же. С. 16. [↑](#endnote-ref-228)
229. *Эфрос А. В*. Репетиция — любовь моя. С. 302. [↑](#endnote-ref-229)
230. Что капается греховности этой Раневской, то достаточно указать, что в первой постановке спектакля (1975) она не только была предметом вожделений почти всех чеховских героев от Трофимова до Яши; некоторые мизансцены недвусмысленно говорили о том, что многие из них входили в число ее любовных «сюжетов». [↑](#footnote-ref-3)
231. *Эфрос А. В*. О благородстве // Огонек. 1987. № 34. С. 23. [↑](#endnote-ref-230)
232. *Смехов В*. Скрипка и мастер // Театр. 1988. № 2. С. 119. [↑](#endnote-ref-231)
233. Там же. [↑](#endnote-ref-232)
234. Мы имеем в виду известное высказывание Чехова в письме А. Суворину в 1892 г.: «Писатели, которых мы называем вечными и просто хорошими, имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и вас зовут туда же, и вы чувствуете всем своим существом, что у них есть какая-то цель, как у тени отца Гамлета, которая недаром приходила и тревожила воображение… оттого, что каждая их строчка пропитана, как соком, сознанием цели, вы, кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, какая должна быть, и это пленяет на» (*Чехов А. П*. Полн. собр. соч. и писем. В 30 т. Письма в 12 т. Т. 5. 1977. С. 134 – 135). [↑](#footnote-ref-4)
235. {125} *Кучеров А*. Магистр // Театральная жизнь. 1987. № 6. С. 14 – 16. [↑](#endnote-ref-233)
236. *Захаров М*. Контакты на разных уровнях // М., 1988. С. 30. [↑](#endnote-ref-234)
237. Там же. С. 71. [↑](#endnote-ref-235)
238. *Рудницкий К*. Спектакли разных лет. М., 1974. С. 61. [↑](#endnote-ref-236)
239. *Вишневская И*. Жадов и другие // Вечерняя Москва. 1967. 11 сент. [↑](#endnote-ref-237)
240. *Рудницкий К*. Спектакли разных лет. С. 64. [↑](#endnote-ref-238)
241. Там же. С. 61. [↑](#endnote-ref-239)
242. Там же. [↑](#endnote-ref-240)
243. *Максимова В*. Разгром // Театр. 1970. № 6. С. 8. [↑](#endnote-ref-241)
244. *Семеновский В*. Темп‑1806 // Театр. 1982. № 7. С. 60. [↑](#endnote-ref-242)
245. *Холодов Е*. Темп‑1929 // Театр. 1971. № 8. С. 8. [↑](#endnote-ref-243)
246. *Лейкин Н*. Счастье строить новое // Сов. Россия. 1974. № 6. [↑](#endnote-ref-244)
247. *Капралов Г*. Хорошая погода на завтра // Лит. газ. 30 янв. С. 8. [↑](#endnote-ref-245)
248. См.: *Рыбаков Ю*. Театр, время, режиссер // М., 1975. С. 73. [↑](#endnote-ref-246)
249. *Калиш В*. Смерть героя или поиск «суперзвезды»? // Московский комсомолец. 1976. 6 окт. [↑](#endnote-ref-247)
250. *Комиссаржевский В*. Театр, который люблю. М., 1981. С. 298. [↑](#endnote-ref-248)
251. *Семеновский В*. Темп‑1806. С. 55. [↑](#endnote-ref-249)
252. *Захаров М*. Сомнения и надежды // Театр. 1975. № 8. С. 72. [↑](#endnote-ref-250)
253. *Захаров М*. Контакты на разных уровнях. С. 232. [↑](#endnote-ref-251)
254. См.: *Шах-Азизова Т*. Бунт средств // Театр. 1975. № 8. С. 79. [↑](#endnote-ref-252)
255. *Семеновский В*. Темп‑1806. С. 66. [↑](#endnote-ref-253)
256. *Смелянский А*. Три мушкетера и незнакомка из Рыбинска // Театр. 1980. № 6. С. 15. [↑](#endnote-ref-254)
257. Там же. С. 17. [↑](#endnote-ref-255)
258. *Гульченко В*. Театр заинтересованных граждан // Театр. 1986. № 11. С. 83. [↑](#endnote-ref-256)
259. Там же. С. 92. [↑](#endnote-ref-257)
260. Об этом см.: *Барбой Ю. М*. Теория перевоплощения и система сценического образа // Актер. Персонаж. Роль. Образ. Л., 1986. С. 24 – 63. [↑](#footnote-ref-5)
261. Эта сцена, одна из самых остроумных, на наш взгляд, оказалась изъятой в результате сокращения спектакля в 1988 г. [↑](#footnote-ref-6)