**Студийные течения в советской режиссуре 1920 – 1930‑х годов**: Сборник научных трудов / Ред.‑сост. В. М. Миронова, отв. ред. Д. И. Золотницкий. Л., 1983. 134 с.

К читателю 3 [Читать](#_Toc403289755)

*В. Миронова*. Пути студийной режиссуры 5 [Читать](#_Toc403289756)

*М. Друзина*. Ф. Н. Каверин — рыцарь студийности 27 [Читать](#_Toc403289757)

*Ю. Рыбакова*. Актерская режиссура И. Н. Берсенева 44 [Читать](#_Toc403289758)

*С. Бушуева*. Еще одна студия (Б. М. Сушкевич в Новом театре) 56 [Читать](#_Toc403289759)

*Т. Забозлаева*. Вахтанговцы: Б. Е. Захава и Р. Н. Симонов 71 [Читать](#_Toc403289760)

*В. Миронова*. «Монтаж аттракционов» (С. М. Эйзенштейн в Театре Пролеткульта) 87 [Читать](#_Toc403289761)

*Д. Золотницкий*. Пробы. Наставничество. Риск (Студийная режиссура С. Э. Радлова) 100 [Читать](#_Toc403289762)

**Указатель имен** 125 [Читать](#_Toc403289763)

**Указатель репертуара** 130 [Читать](#_Toc403289764)

# **{****3}** К читателю

Об эстафете, подхваченной новичком из рук наставника-режиссера, о судьбах молодого студийного театра, о духе студийности в зрелом профессиональном коллективе у нас нынче много говорят и достаточно серьезно пишут. Новая волна студийного движения вызывает законный интерес: из разных «гнезд» вылетают на простор юные, но уже надежно оперившиеся птенцы. Иные студии на пути к зрелости кое-что и утрачивают из напутствий учителей и завещанного добра, не всегда разживаясь реальными ценностями взамен.

Об этом, в частности, говорили крупнейшие мастера советской сцены на заседании художественного совета Министерства культуры СССР в декабре 1979 г., посвященном вопросам этики театрального коллектива. В докладе заместителя министра культуры СССР Г. Иванова проводилась мысль о том, что «в наш театр должна вернуться студийная атмосфера, нормой его жизни должны стать эксперимент, смелое выдвижение молодежи, поддержки ее начинаний. Нужно создать все условия для деятельности малых сцен, филиалов, формирования, близкого каждому театру круга драматургов». Та же тема звучала в развернувшейся затем дискуссии. Выступавшие сожалели о том, что в некоторых не старых еще театрах «утрачен дух студийности, творческого единомыслия и на смену ему пришел “дух” делячества и мелкого интриганства, разъедающего коллектив, подобно ржавчине. А это и есть на деле предание забвению этических принципов корифеев советской сцены»[[1]](#footnote-2).

Как нельзя более кстати пришелся живой разговор о студийности, проведенный редакцией журнала «Театр». В беседе за «круглым столом» участвовали видные режиссеры и актеры, драматурги и художники театра, искусствоведы и критики. К их свободным раздумьям о студийности, часто оригинальным и глубоким, охотно отсылаем тех читателей, которых занимает эта важная проблема[[2]](#footnote-3).

Посильный вклад в рассмотрение сходных вопросов надеется внести и предлагаемый сборник исследовательских очерков, где изучается практика режиссеров-педагогов, возглавлявших некоторые молодые студии 1920 – 1930‑х гг., а также деятельность учеников, ими воспитанных и вышедших на дорогу самостоятельных постановочных исканий.

Студийное движение, весьма интенсивное в послеоктябрьские годы, настойчиво влияло на практику молодого советского театра, {4} ибо выражало идеи профилирующих режиссерских и актерских школ. Четыре студии МХАТ, из которых три определились как самостоятельные коллективы, воспитали многих крупных режиссеров советской сцены. О том, что внесли студии в развитие советского театрального искусства, о студийной режиссуре как режиссуре особого типа, родившейся на стыке театра и школы, говорится в статье В. Мироновой «Пути студийной режиссуры».

Творчество Б. М. Сушкевича и И. Н. Берсенева, выходцев из мхатовских студий, рассматривается под указанным углом зрения в статьях С. Бушуевой и Ю. Рыбаковой. Черты режиссерского своеобразия Б. Е. Захавы и Р. Н. Симонова, представителей вахтанговской ветви мхатовского режиссерского древа, выясняются в очерке Т. Забозлаевой.

Студийное движение 1920‑х гг., как известно, не исчерпывалось группой мхатовских студий. Ф. Н. Каверин стал режиссером в студии Малого театра, создателем ее особого стиля, воспитателем крепкого актерского коллектива, который составил ядро Нового театра (позже — Московского драматического). М. Друзина раскрывает студийные истоки режиссуры Каверина и его верность идее студийности.

В. Э. Мейерхольд, как и К. С. Станиславский, имел много учеников, был крупным театральным педагогом. Одному из талантливых и самобытных учеников Мейерхольда — С. М. Эйзенштейну, выдвинувшему идею «монтажа аттракционов» на сцене публицистического революционного театра, посвящена статья В. Мироновой.

Еще одним учеником мейерхольдовской школы, ставшим потом во главе собственной студии, был С. Э. Радлов. Авангардная роль этого режиссера в ленинградском студийном движении 1920‑х гг. устанавливается в очерке Д. Золотницкого — фрагменте развернутой монографии о Радлове.

Сборник составлен из трудов научных сотрудников сектора театра НИО ЛГИТМиК и входит в цикл книг по истории и теории русской советской режиссуры, начатый публикацией сборника «Режиссура в пути» (1966). За последние годы сектор опубликовал ряд изданий, посвященных развитию отечественного режиссерского искусства. Среди них продолжающиеся издания: «Портреты режиссеров» (вышли три выпуска, 1972, 1977, 1982) и «Проблемы теории и практики русской советской режиссуры» (два выпуска, 1978), а также коллективная монография «У истоков режиссуры» (1976).

Изучение проблем режиссуры русского советского драматического театра входит и в дальнейшие планы сектора.

# **{****5}** В. МироноваПути студийной режиссуры

### 1

Впервые итальянское слово studio применительно к русскому-театру было произнесено в начале XX столетия. Им воспользовался В. Э. Мейерхольд, создав под покровительством К. С. Станиславского Театр-студию на Поварской (1905) — первую опытную лабораторию сценического искусства.

В 1908 г. Мейерхольд писал о студиях: «Свежие соки на свежевспаханной земле. Свои творческие ростки новые люди начнут лелеять не при “больших театрах”. В ячейках (“студиях”) зародятся новые идеи. Отсюда выйдут новые люди. Опыт показал, что “большой театр” не может стать театром исканий, и попытки поместить под одной крышей завершенный театр для публики и театр-студию должны терпеть фиаско.

Уже настало время: студии заживут своей жизнью самостоятельно, независимо, они начнут свою работу не при театрах, а явят собой новые школы, из которых вырастут новые театры»[[3]](#footnote-4).

В определенной степени это было сказано о себе, о собственных вечных поисках театральной истины. Всю жизнь Мейерхольд «демонстрировал» (по слову Станиславского) свои идеи, принципы, находки, осуществляя их с актерами разных школ, манер, индивидуальностей. При таком подходе каждый театр, которым руководил или в котором работал Мейерхольд, становился «ячейкой», студией, экспериментальной мастерской. Больше того, каждый спектакль Мейерхольда по существу требовал своей студии, своего сугубо индивидуального лабораторного опыта. Исключениями, убедительно подтвердившими правило, были традиционалистские постановки режиссера на Александринской сцене и в Суворинском театре. Работу в «большом, завершенном театре для публики» Мейерхольд совмещал с экспериментами в петербургской студии на Бородинской.

Театральная студия изначально была рождена потребностью режиссуры в эксперименте, лабораторном опыте, в поисках и проверке новых форм, способов, приемов постановки и актерской игры, в совершенствовании сценического мастерства. Были и побочные мотивы, о которых в свое время откровенно писал Станиславский: «В каждом театре есть способные артисты, которым по {6} тем или иным причинам не хватает работы в своем театре… Пусть же такие артисты и режиссеры идут в студию и ставят ряд спектаклей»[[4]](#footnote-5).

Вторая особенность студии была в том, что она возникала на основе общности интересов, душевной спайки и гражданского единомыслия.

Студийная режиссура рождалась на стыке театра и школы: студии и студийцам нужен был не просто театральный постановщик или педагог актерского мастерства, а режиссер «широкого профиля». А. Д. Попов сказал о себе: «Увлечение педагогикой сопутствовало всей моей режиссерской деятельности, начиная с Костромской драматической студии»[[5]](#footnote-6). То же могли повторить и многие другие режиссеры, в разное время возглавлявшие собственные студии, — от Вахтангова и Мчеделова до Вивьена и Радлова. Всеми ими владела «особая страсть», говоря словами Попова, к поискам и экспериментам, к организации нового коллектива, к собиранию людей.

Подытоживая недолгую работу студии на Поварской, Мейерхольд писал, что перед ним «предстала задача — не работать с актерами над воплощением репертуара, а еще только подготовить их к этой работе рядом бесед, рядом опытов, подготовить их лишь к восприятию аромата нового метода». Но студия — не начальная школа сценического мастерства. Она имеет дело с подготовленными кадрами. Мейерхольд заключал, что зародышем студии призвана стать театральная школа, но не в прежнем ее виде, а организованная так, «чтобы из нее родился театр, а следовательно, ученикам выход из этой школы один — или в новый театр, лишь ими создаваемый, или никуда»[[6]](#footnote-7).

Мейерхольдовскую формулу «школа — студия — театр» поддерживал Е. Б. Вахтангов. Он видел студию внутри этого триединства и находил, что «студия есть то, из чего рождаются и школа, и театр»[[7]](#footnote-8).

Школа неизбежно ограничена канонами единой сценической техники. Студия оплодотворяет это технологическое единство идейно и этически. Театр, родившийся на почве коллектива, сплоченного студией, предполагает уже гораздо большую широту жизненного и творческого кругозора, идейное богатство, художественное многообразие.

Как это часто бывает (и не только в искусстве), открытие вышло из-под контроля «изобретателя» и получило художественную самостоятельность. Студийный путь развития, опробованный Мейерхольдом, стал для Станиславского и Немировича-Данченко залогом будущего развития театра.

Революция учредила многочисленным студиям Художественного {7} театра[[8]](#footnote-9) серьезную проверку на творческую и гражданскую зрелость.

П. А. Марков писал, обозревая московский сезон 1923/24 г.: «Былое единство, отличавшее Художественный театр и его студии, нарушено… Многочисленные его студии, в своей работе идущие от основ психологического театра, в большинстве своем образовали отдельные организмы, самостоятельные театры и живут обособленной жизнью. Единое в своей основе направление психологического театра раздроблено; каждая из студий ищет для себя выхода, ставя различные цели и пользуясь различными сценическими подходами»[[9]](#footnote-10).

Логика исторического развития вела к уточнению формулы «школа — студия — театр».

### 2

Первая студия МХАТ была призвана стать лабораторией для экспериментальной проверки «системы» Станиславского и школой подготовки будущих актеров театра.

В режиссуре студии вначале преобладал педагогический уклон. Решались прежде всего психологические задачи актерского творчества, проблемы актерского самочувствия и т. д. Композиция спектакля понималась как организация внутренней жизни на сцене. Уже в выборе помещения для работы Первой студии заключался педагогический прием Станиславского. Небольшой, на сто двадцать мест, зал бывшего кинотеатра «Люкс». Маленькая, неглубокая сцена. Передвижные сукна, прикрепленные на крючках к металлической, с крупными ячейками, сетке потолка, отсутствие рампы, суфлера, «карманов», колосников. Эти особые условия устраняли у актеров ненужные «тормоза», создавали иллюзию «публичного одиночества», требовали особой тонкости психологических нюансов.

М. А. Чехов назвал Первую студию «собранием верующих в религию Станиславского». Действительно, без этой почти фанатичной веры в могущество «системы» молодые актеры не могли бы отказаться от навыков, полученных в Художественном театре, не могли бы заново пройти курс театральных наук. Они в полном смысле слова переучивались. Поначалу студия была школой актерской техники театра переживания.

{8} Учась совместно играть, студийцы стремились следовать этическими принципам, которые исповедовал руководитель Л. А. Сулержицкий.

В быту Первой студии и на ее сцене Сулержицкий был верен своей главной жизненной цели — единению людей на основе общего дела, общих идей, наконец, общей ненависти к несправедливости, насилию, мещанству.

По глубокому замечанию Маркова, система Станиславского вдохновляла Сулержицкого прежде всего потому, что была вызвана к жизни не узко педагогическими задачами, но жаждой «примирения правды актера-лицедея с личной правдой актера-человека»[[10]](#footnote-11). Продолжая эту мысль, молено сказать — жаждой преодоления жизненной лжи хотя бы средствами искусства. «Система» представляла, таким образом, «единство технических приемов и их эстетического оправдания»[[11]](#footnote-12), единство личности актера и его творческого акта. Эти две стороны и определяли своеобразие режиссуры Первой студии — МХАТ‑2.

Над шекспировской комедией «Двенадцатая ночь» (1917) Б. М. Сушкевич работал под непосредственным руководством Станиславского. Режиссура стремилась создать мажорный, празднично театральный спектакль. Для убыстрения темпа действия Станиславский сильно сократил шекспировский текст; предложил новый принцип оформления сцены, позволявший по-шекспировски энергично менять картины. Он ввел специальный занавес, «подвешенный не в ширину, а в глубину сцены. С его помощью можно было закрывать одну декорацию, которая устроена на левой половине сцены, и одновременно открывать другую, заготовленную на противоположной, правой стороне»[[12]](#footnote-13). Незанятые в постановке студийцы передвигали на палках серые сукна, словно перелистывая страницы старинной книги, бесшумно вносили и уносили мелкий реквизит.

Станиславский поставил перед исполнителями сложную задачу: им надлежало так овладеть образами, чтобы «не играть роль, а играть ролью, шалить, наслаждаться»[[13]](#footnote-14). Для большинства молодых студийцев это оказалось не по силам, ибо требовало высокого мастерства, полной раскрепощенности. Герои Шекспира для исполнителей оказались сродни героям Диккенса из «Сверчка на печи»: все те же простые, милые, хорошие люди, на сей раз участвующие в веселом театральном розыгрыше. Спектакль, по определению Маркова, балансировал «между лирической комедией и яркой буффонадой»[[14]](#footnote-15). Преувеличенная острота комических характеристик соседствовала с приглушенным интимно-психологическим решением лирических образов.

{9} В «Дочери Иорио» Д’Аннунцио (режиссеры Н. Н. Бромлей и Л. И. Дейкун, 1919) и в «Балладине» Ю. Словацкого (режиссер Р. В. Болеславский, 1920) искали кратчайшие пути к трагедийному спектаклю. В постановке «Балладины» принимал участие Станиславский, который провел с исполнителями семнадцать репетиций, практически проверяя пригодность системы для трагедии. Н. Балатона, изучившая записные книжки режиссера тех лет, пришла к выводу, что «Станиславский окончательно так и не решил для себя вопрос о возможности применения системы к жанру трагедии»[[15]](#footnote-16). Две сцены — убийства и пира, в разработке которых чувствовалась рука Станиславского, не могли предрешить успех.

Постановщики трагедии «Дочь Иорио» вообще отказались от прежней манеры игры, от переживания и психологического обоснования образов. В результате исполнители, не владея выразительной формой для воплощения нового материала, просто пользовались опытом своих многочисленных театральных соседей. Они прибегли к напевной декламации и условно-театральному жесту. А режиссура вернулась к временам Лентовского, заменив фантастику и символику наивными театральными чудесами: таинственным светом, мерцающими огнями, зловещими тенями, страшными сказочными масками.

Между тем, как выяснила для себя Студия, дело было не в коренной ломке старых принципов, а в поиске формы для их наиболее последовательного и плодотворного применения.

Решительный поворот к новой тематике и образности произошел в спектакле «Эрик XIV» Стриндберга, осуществленном Вахтанговым в 1921 г.

Современники сравнивали создание Вахтангова с произведениями Верхарна и Пикассо. То были эталоны «левизны» в начале 1920‑х гг. Спектакль воспринимали как дерзкие кубистские фигуры Пикассо, видя в нем эстетическое оформление современной темы, поиск внешних приемов для воплощения трагедии.

Экспериментальная работа, которая была задумана Вахтанговым, — постановка пьесы Н. Н. Бромлей «Архангел Михаил» (1922) стала причудливым парафразом «Эрика XIV» и «Принцессы Турандот».

Мрачная громада средневекового собора. Трехмерные декорации. Сумрачные, монументальные лестничные марши. Актеры во фраках, актрисы в бальных платьях. Отдельные штрихи в костюмах — меч, щит, корона. Зеленые и красные парики. Странно подсвеченные лица. Диковато подведенные глаза. Парадоксальная логика красок, движений, чувств. И тема: несовместимость художника и властителя в одном лице.

Вахтангов многого ждал от «Архангела Михаила». Судя по письмам к Бромлей, его привлекала тема пьесы и возможность продолжить эксперимент, начатый в «Эрике». Причудливый трагический {10} фарс о великом ваятеле, сотворившем крылатую фигуру из гремящей меди, о падении и позоре художника, предавшего самого себя, разменявшего свой дар, казался режиссеру подступом к высокой современной трагедии, позволял интенсивно искать новые приемы выразительности.

«Что такое ритм для театра — впервые было произнесено здесь. Что такое тембр, что такое артикуляция, что такое слововедение, что такое жест, каковы законы жеста, — все было рождено в этом спектакле», — так объяснял Сушкевич значение «Архангела Михаила» для Первой студии[[16]](#footnote-17).

Пример Вахтангова пробудил режиссерскую инициативу его товарищей. В 1923 – 1924 гг. со своими спектаклями выступили А. Д. Дикий, В. С. Смышляев и А. И. Чебан, С. Г. Бирман.

Это были экспериментальные пробы разных путей и форм.

«Герой» Д. Синга в постановке Дикого стал антитезой «Эрику», «Архангелу Михаилу» и предвестьем «Блохи».

Режиссер видел свою задачу в том, чтобы «впервые дать произведение Синга без реально бытовой национальной окраски, впервые использовать материал, предлагаемый пьесой, для создания спектакля общечеловеческого, а не узконационального»[[17]](#footnote-18). На самом деле, лишившись ирландской окраски, «Герой» обрел русский колорит. Философским премудростям «Эрика» и «Архангела Михаила» Дикий противопоставил грубый простонародный быт. Действие спектакля происходило в атмосфере непрерывного праздника, веселого карнавала. Крестьянская толпа изображалась по эстетическим принципам «Эрика»: с массой живописных подробностей и натуралистических деталей в костюмах, в манере говорить и двигаться. Сгущенный натурализм быта контрастировал с условным оформлением художника А. А. Радакова.

Стилевой разнобой дал себя знать и в комедии Шекспира «Укрощение строптивой», поставленной Смышляевым и Чебаном с явной оглядкой и на «Принцессу Турандот», и на опыты М. Рейнхардта, и на арлекинады А. Я. Таирова. Студия снова вернулась к импровизации на основе комедии дель арте, развивая приемы буффонады, только не площадной, грубой, прямолинейной, как у Дикого, а изящной, тонко стилизованной.

Сушкевич в «Короле Лире» полемизировал с создателями «Героя» и «Укрощения строптивой»: он вернулся к традиционному студийному спектаклю — вплоть до привычных серых сукон и испытанных средств освещения. Масштабная тема трагедии сознательно переводилась в конкретный житейский план. Со сцены слышались резкие надрывные голоса современных людей. На фоне черного неба в зловещем полумраке метался Лир — И. Н. Певцов, одинокий старик, обманутый собственными предубеждениями. Сниженность, обыденность, психологический надлом трагического {11} героя воплощали замысел постановщика. Сушкевич запальчиво оспаривал абстрактную театральность поисков своих товарищей-студийцев.

Таким образом, в плане режиссуры студия уже не была прежним монолитом, хотя многие вопросы — житейские, административные, финансовые — решались по-прежнему коллективно и дружно.

Положение осложнялось и тем, что труппу пополнили новые актеры (И. Н. Певцов, И. В. Ильинский, И. Н. Берсенев), чуждые студийным задачам. Спор между Диким, Смышляевым и Сушкевичем лишний раз свидетельствовал, что стилевой разнобой, возникший в спектаклях студии, был неизбежен. Бороться с ним было бессмысленно, напротив, он углублялся. Это было осознано и предусмотрено в «Расточителе» Лескова, поставленном Сушкевичем (1924).

Спектакль начинался интермедией перед занавесом. На сцену выходили парни и девушки в неярких русских костюмах, рассаживались полукругом и заводили песни. Сначала веселую — о вороном коне и ласковом слове, потом грустную — о несчастной любви и родной земле. На протяжении спектакля хор появлялся не раз. Он как бы аккомпанировал теме Молчанова — Дикого, идеалиста и правдолюбца, гибнущего в жестоком собственническом мире. В мелодраматическом финале спектакля, когда трупы героев устилали сцену, хор снова появлялся перед занавесом и под скорбную музыку молча вглядывался в темноту зала.

Сушкевич заявил себя противником пестрой праздничности комедии масок. Он сосредоточил внимание на социально-психологической характеристике лиц, на актерах. Сушкевич вел актеров в суть драмы, стремясь трагически ее углубить. Быт давался намеком: стилизованный пейзаж, детали обстановки купеческого дома, узорчатые падуги. Зато в обрисовке героев была многокрасочная сила. Актеры выступали и сопостановщиками.

В «Расточителе» был опробован коллективный или, как тогда говорили, бригадный способ работы над спектаклем. Вместе с Сушкевичем его ставили Дикий, подсказавший интермедии хора, и Бромлей. Подобный принцип режиссуры неизбежно вел к творческому соревнованию исполнителей (Дикий, Певцов, Берсенев), стимулировал их инициативу и обновлял понятие ансамбля. МХАТ, учитель Первой студии, всегда утверждал ансамбль как своего рода сглаживание острых углов, несоответствий, противоречий в спектакле, образующихся при встрече актеров разных школ и поколений, как единство тона, стиля, манеры — «актерский унисон».

Ансамбль «Расточителя» рождался не единством, а сознательным столкновением индивидуальностей, манер, стилей, острыми углами, актерским диссонансом. Там был развернут тонкий режиссерский контрапункт.

Неброская с виду постановка Сушкевича многое обновила в облике коллектива. Это сразу заметили проницательные критики. {12} Е. М. Кузнецов назвал «Расточителя» вторым «Сверчком» студии[[18]](#footnote-19). Эффект спектакля был настолько силен, что студия после него оформилась организационно как Московский Художественный театр Второй.

### 3

В отличие от мхатовских «пионеров», Третья студия с самого начала имела «вождя» — Е. Б. Вахтангова. И если Сулержицкий олицетворял нравственное братство Первой студии, то Вахтангов воплощал черты идейного и художественного руководителя.

Его ранняя смерть оставила Третью студию «без руля и без ветрил». В трудную минуту коллектив обратился за помощью к Мейерхольду, который помог Р. Н. Симонову в выпуске спектаклей «Лев Гурыч Синичкин» и «Марион де Лорм», а сам начал репетировать здесь «Бориса Годунова».

По свидетельству Захавы, «в Вахтанговской студии Мейерхольд работал несколько иначе, чем в своем собственном театре. Здесь он чувствовал себя как бы заместителем Вахтангова и старался поэтому работать не по-мейерхольдовски, а по-вахтанговски. И это ему удавалось. Он почти не выходил на сцену. Очень мало показывал. Сидя за режиссерским столиком в зрительном зале, он оттуда подбрасывал исполнителям свои замечания и советы»[[19]](#footnote-20).

Однако союз «театрального Октября» и Третьей студии не состоялся. Причин тому было много. Главная заключалась в том, что студия исповедовала собственные принципы театральности. На ее знамени было начертано: «Принцесса Турандот». Вахтанговская ирония, парадоксальное смешение бытового и условного, театрального и жизненного долго оставались дороги режиссуре студии.

Характерны в этом отношении два первых самостоятельных опыта Третьей студии, осуществленных ее будущими основными режиссерами Захавой и Симоновым: «Правда — хорошо, а счастье лучше» Островского (1923) и «Лев Гурыч Синичкин» Ленского в обработке Н. Р. Эрдмана (1924).

Постановку комедии Островского задумал Вахтангов. Режиссер предполагал вернуться к славным традициям Садовских, Шумского, Федотовой, Никулиной и в то же время продемонстрировать современное отношение к ним актеров новой эпохи. Оформление спектакля виделось ему чуть стилизованным под театр времен Островского, с его наивным павильоном, драпировками и ламбрекенами, — без новомодных кривых линий и изломов сценической {13} площадки. Оно должно было, по мысли Вахтангова, органически соединяться с преувеличенностью предметов обихода, массивностью фигур, щедростью красок характерных гримов, с певучей, звонкой, неторопливой старой русской речью и полнотой чувств.

В спектакле Захавы, действительно, возникало «игрушечное царство суровых купчих, благородных молодых приказчиков, тяжеловесно-мечтательных купеческих девиц, унтеров, изображающих из себя всесильный рок»[[20]](#footnote-21). Кукольные маски действующих лиц. Преувеличенно стилизованная «замоскворецкая речь». Игрушечный сад… Сверхзадачей спектакля оказывалось «любовно-ироническое отношение по адресу наивных форм старой театральности и большая серьезная любовь к настоящему, вневременному, вечному существу этих форм»[[21]](#footnote-22).

Студийно-лабораторные задачи преобладали и в постановке «Льва Гурыча Синичкина». Единственным выходом в современность здесь была остроумная пародия Эрдмана на урбанистский спектакль про «разложение Запада», заменившая пародию на мелодраму в тексте Ленского (она задевала и «Д. Е.», чего Мейерхольд не мог не заметить). Действие же старинного водевиля происходило все в том же «невсамделишном», условном, театральном мире. Только фраки «Турандот» здесь замещал москвошвеевский пиджак актера и большое модное кепи актрисы. «Отношение к образу» игралось в лоб. Один Б. В. Щукин, по словам Маркова, «не просто представлял Синичкина и не просто “выявлял” свое ироническое отношение к нему», как того требовала режиссура, «но был им»[[22]](#footnote-23).

Линию «Турандот» сламывали в Третьей студии попытки Ю. А. Завадского и А. Д. Попова.

Единственная режиссерская проба Завадского — «Женитьба» Гоголя (1924) оказалась неудачной. «Литургическая»[[23]](#footnote-24) трактовка Гоголя давалась не без оглядки на литературные толкования. Вместе с тем, в зыбком, двойственном спектакле Завадского угадывались черты глубокого замысла, перекликавшегося с «петербургской гофманианой» будущего мейерхольдовского «Ревизора». Марков писал, что режиссер «захотел говорить о существенных и важных вещах, пытаясь раскрыть в гоголевской комедии основное зерно гоголевского мироощущения и миропонимания»[[24]](#footnote-25).

{14} Последовательное разрушение «мира, возникающего и оживающего только на подмостках театра» (по словам Захавы) предпринял А. Д. Попов в спектаклях «Театр Клары Газуль» (1924), «Виринея» (1925), «Разлом» (1927), «Заговор чувств» (1929). Первая атака (комедии Мериме) еще велась на знакомой территории «Турандот». Последующие работы Попова на сцене вахтанговского театра сблизили коллектив с советской действительностью. Однако и Попову в конце концов оказался чужеродным специфический мир вахтанговской театральности.

### 4

Мхатовские студии первоначально создавались для внутренних практических нужд. Ни одна не мыслилась как будущий самостоятельный театр. «Согласно первоначальным планам и основным положениям при создании студий пополнение кадров редеющей труппы стариков являлось ближайшим их назначением, — считал Станиславский. — Мы готовили и растили молодежь именно для того, чтобы пополняться ею и со временем передать ей все созданное нами дело. Короче говоря, студии являлись питомниками главного большего сада — Московского Художественного театра»[[25]](#footnote-26).

Из четырех студий МХАТ только Вторая студия выполнила возложенную на нее миссию и стала питомником своей метрополии. Выполнила потому, что была школой воспитания актеров и не успела, не могла вырасти ни в экспериментальную студию, ни в самостоятельный театр.

Ядро студии составляли ученики закрывшейся весной 1916 г. Школы драматического искусства, основанной артистами МХТ Н. О. Массалитиновым, Н. А. Подгорным, Н. Г. Александровым. Инициатором создания Второй студии был педагог этой школы и режиссер Художественного театра В. Л. Мчеделов. Кроме него, воспитателями и старшими товарищами студийцев являлись В. В. Лужский, Е. П. Муратова, А. А. Стахович, И. Э. Дуван, Л. М. Леонидов.

«К. С. Станиславский не отдавал Второй студии столько душевных сил и времени и не возлагал на нее таких больших надежд, как на Первую студию в годы ее становления, — писала И. Н. Виноградская. — Не случайно на праздновании десятилетия Второй студии он назвал ее своей Корделией»[[26]](#footnote-27). Однако в трудную минуту Станиславский пришел на помощь молодому коллективу, осуществив с ним постановку «Сказка об Иване-дураке и его братьях» Л. Н. Толстого, инсценированную М. А. Чеховым (1922).

{15} Первые спектакли студии — «Зеленое кольцо» З. Н. Гиппиус (1916), «Дневник студии» (сюда входили инсценировки: отрывок из романа Лескова «Некуда», «История лейтенанта Ергунова» Тургенева и «Белые ночи» Достоевского, 1918), «Младость» Л. Н. Андреева (1918), «Узор из роз» Ф. Сологуба (1920) — выдавали самоуверенность молодости и юношеский оптимизм. Героями там были, по существу, сами студийцы — прекраснодушные русские интеллигенты с тонкой душой и возвышенными стремлениями. Это мироощущение и психологической колорит они сумели пронести через десятилетие до своего знаменитого коллективного парада на сцене МХАТ — до «Дней Турбиных» М. А. Булгакова (1926).

Уже детские шаги Второй студии предвещали ее будущее возвращение в лоно alma mater. Посмотрев два представления «Зеленого кольца», В. И. Немирович-Данченко заключил, что «Вторая студия пошла без всякой критики по стопам своей метрополии. Еще определеннее в сторону актерского “искусства переживаний”, свежее и вооруженнее в приемах простоты, еще не обремененная нажитыми на сцене “штампами” и трафаретами, но зато и не позволяющая себе роскоши витать со всеми своими переживаниями над землей»[[27]](#footnote-28).

Однако для того, чтобы вернуться «на круги своя», Второй студии пришлось пройти короткий, но достаточно насыщенный противоречиями путь проб и экспериментов.

Тяга к романтике ощущалась в постановках наиболее творческих режиссеров студии — Б. И. Вершилова и И. Я. Судакова: «Разбойники» Шиллера и «Гроза» Островского (1923).

«Разбойники», по оценке Вершилова, были «первым своим спектаклем Второй студии»[[28]](#footnote-29). Впрочем, «не своего» здесь тоже было достаточно. Критики видели следы влияний Рейнгардта, Таирова, опытов Первой студии («Герой» и «Укрощение строптивой»). Спектакль взрывал привычные формы мхатовского зрелища. Публика оказывалась как бы за кулисами театра. Была обнажена изнанка сцены. На зал и героев бесстрастно взирало недреманное «око» в углу портала — воплощение судьбы. Гремели белые стихи П. Г. Антокольского, заменившие шиллеровскую прозу. Исполнители обыгрывали изломы площадки в пластически изощренных мизансценах. Марков вспоминал впоследствии, что спектакль «ошеломил всех привычных посетителей Второй студии — до этого наиболее правоверной, спокойной и “формально” тихой из всех трех студий МХАТ. В спектакле было деформировано все — начиная с декораций и кончая человеческими фигурами. И сквозь все нагромождение лестниц, площадок, пересекающихся плоскостей, сквозь неестественные гримы, сквозь искривленные {16} туловища неожиданно прорывались и актерский темперамент, и исключительная выразительность, и большая внутренняя наполненность»[[29]](#footnote-30).

Нечто подобное возникало и в спектакле «Гроза», где Судаков, не без воздействия мейерхольдовской постановки в Александринском театре (1916), пытался выявить надбытового, поэтического Островского[[30]](#footnote-31). Критик отмечал, что обстановка в спектакле была «самая несообразная, фантастически условная: вместо купеческого дома — римские катакомбы; берег Волги — нечто в высокой степени неопределенное и воздушное. Жилетки, рубахи на выпуск, шубы и бороды стилизованы…»[[31]](#footnote-32)

В феврале 1924 г. решался вопрос о слиянии Второй студии с МХАТ. На заседании специальной комиссии Судаков говорил: «Две прошлогодние постановки (“Разбойники” и “Гроза”) являются как бы отступлением от путей МХАТ, отступлением от идеи “внутреннего оправдания” или даже намеренным уклонением от нее. Но теперь мы убедились, что принятый нами путь принес вред в смысле актерского мастерства, и теперь мы стоим на решении — “жизненная правда прежде всего”; и поэтому… об отрыве от МХАТ или расхождении с ним не может быть речи»[[32]](#footnote-33). Таковы были итоговые выводы режиссера.

Режиссерские силы Второй студии не обнаружили отчетливых тенденций самостоятельного роста, как это произошло в Первой и Третьей студиях.

Вторая студия осталась школой, сделавшей неоценимое: она воспитала новое поколение мастеров МХАТ.

### 5

Четвертая студия была самой демократической. С первых шагов она служила широкому зрителю.

Зимой 1918 г. по инициативе Г. С. Бурджалова, В. В. Лужского и Е. М. Раевской была создана так называемая районная группа МХАТ. Она состояла главным образом из молодых актеров и давала спектакли в народных домах и рабочих клубах Москвы и области. В 1921 г. студия получила дополнительное «демократическое питание». К ее основному ядру присоединилась группа из пятнадцати участников Центральной студии Московского Пролеткульта вместе с их руководителем — мхатовским режиссером-педагогом Н. В. Демидовым.

{17} «Исполняющим обязанности» Сулержицкого в Четвертой студии был Г. С. Бурджалов. Он не поставил ни одного спектакля и рано ушел из жизни (в 1924 г.), но был истинным умом и сердцем нового начинания. Студия выдвинула собственные кадры режиссеров — И. П. Ворошилова, Л. И. Дмитревскую, И. А. Залесского.

Свои идейные и художественные задачи режиссура студии определяла как «путь к созданию современного общественно-актуального театра», «стремление приблизить театральное искусство к широким массам, сделать его им близким и понятным». Она считала единственно верным средством для достижения этих целей метод «здорового, художественного, основанного на принципах простоты и правды в искусстве, реализма, насыщенности и глубины содержания как в методах актерской игры, так и во внешнем оформлении спектаклей»[[33]](#footnote-34).

Четвертая студия открылась 23 ноября 1922 г. Шла «Обетованная земля» С. Моэма в постановке К. М. Бабанина и Н. В. Демидова. Выбор пьесы был подсказан Немировичем-Данченко, который, по свидетельству Бабанина, «руководил режиссерской и постановочной работой и участвовал в репетициях»[[34]](#footnote-35).

Режиссура Четвертой студии металась, стремясь поскорее стать на левый фланг мхатовских студий, добиться стилевой определенности. Между тем она не обладала даром сплотить коллектив единой художественной волей. Стилевой разнобой ощущался в следующих спектаклях студии: «Своя семья» Шаховского, Грибоедова, Хмельницкого (1923), «Кофейня» П. П. Муратова и «Манелик с гор» Анхело Химера (1924). Сила студии заключалась в крепком ансамбле исполнителей. «Это честный театр, консервативный без изобретательства», — писал Е. М. Кузнецов[[35]](#footnote-36), понимая под консерватизмом следование традициям русского сценического реализма «передвижнического толка». Еще определеннее говорил об этом К. А. Федин в своих весьма доброжелательных откликах на спектакли Четвертой студии, показанные в Петрограде: «Четвертой студии суждено сыграть заметную роль в пропаганде театра актера. Если одной из болезней русской сцены наших дней является гипертрофия постановочной механики, то одним из лекарей этого недуга будет Четвертая студия»[[36]](#footnote-37).

Такова была существеннейшая особенность молодого коллектива. Глубже других ее осознал и практически использовал М. М. Тарханов, руководивший студией в 1924 – 1927 гг. Среди его постановок следует выделить «На земле» П. Г. Низового (1925) и «Не было ни гроша, да вдруг алтын» Островского (1926).

{18} Трактовка комедии Островского сознательно и принципиально перекликалась с «Горячим сердцем» Станиславского. Ю. В. Соболев писал: «Режиссура “Четвертой студии” раскрывала Островского в том же толковании, что и постановщики Островского в МХАТ. И здесь и там он принят, понят и раскрыт эстетически… Крымов в декорации для “Не было ни гроша” повторил мотивы курослеповского двора из “Горячего сердца”»[[37]](#footnote-38).

«На земле» — первая советская пьеса в репертуаре студии. Спектакль сравнивали с «Виринеей» вахтанговцев. Речь шла не о художественном уровне, а о принципах решения. Режиссура давала строгие картины крестьянской жизни, социально их заостряя в пределах, какие допускала пьеса о классовом расслоении деревни.

Вкус к социальной типизации режиссура студии еще раз продемонстрировала в инсценировке «Цемента» Гладкова (1927), начатой при Тарханове и завершенной Бабаниным и Ворошиловым в пору, когда Четвертая студия стала называться Реалистическим театром.

Достоверность актерской игры и эпическая тональность режиссуры Четвертой студии стали фундаментом, на котором новый руководитель Реалистического театра Н. П. Охлопков возводил потом здание своего эпического театра, ставя «Разбег» В. П. Ставского (1932) и «Железный поток» А. С. Серафимовича (1934).

В сезон 1923/24 г. критика отмечала кризис мхатовской студийности. Ромашов писал, что этот кризис наступал «со всеми свойственными ему чертами: неопределенностью репертуара, отсутствием прочного художественного плана (недостатки режиссуры), а в стремлении уйти от “подражательности модам” — обнаружением слабости самостоятельных попыток показать свою физиономию»[[38]](#footnote-39). Тому были не только художественные причины. Нэп диктовал свои законы. Менялись социальные условия и, соответственно, цели, задачи, принципы бытования искусства. «Становилось все более ясным, что “студийность” не может существовать без большого конкретного социального содержания, что отвлеченная, пусть даже самая искренняя революционность бесплодна без ясной политической направленности»[[39]](#footnote-40).

В справедливые суждения современников необходимо внести поправку. Речь должна идти не о кризисе, а о том, что мхатовская студийность естественным порядком себя изживала. Студии МХАТ к середине 1920‑х гг. достигли пределов внутреннего развития именно как студии и перешагивали эти пределы. Вопрос решался творчески. Три студии из четырех, переросшие рамки, обрели художественную самостоятельность в качестве театров. А следующее {19} поколение режиссуры мхатовской генерации (Ю. А. Завадский, Р. Н. Симонов, А. Д. Дикий и другие) на новой ступени развития заново, осуществляли практически студийные задачи формирования театрального коллектива.

### 6

«Вторая волна» студийности поднялась вместе с новым поколением мхатовской режиссуры, с ее вахтанговской ветвью. Во второй половине 1920‑х гг. организаторами студий выступили ученики Вахтангова, воспитанники Третьей студии Ю. А. Завадский и Р. Н. Симонов. Завадский, из-за творческих разногласий со своими товарищами по Третьей студии, в 1924 г. ушел в Художественный театр и одновременно создал собственную студию, куда вошли ученики студии Вахтангова и группа молодых артистов. Симонов, оставшись одним из лидеров Третьей студии (с 1926 г. — Театра им. Евг. Вахтангова), тем не менее, тоже создал в 1927 г. собственную мастерскую, выросшую в театр-студию. Таким образом, два наиболее близких и последовательных ученика Вахтангова встали во главе студийного дела, продолжая поиски своего учителя.

Вспоминая в 1933 г. о первых шагах студии, Завадский рассказывал: «Очевидным было, что проблема нового искусства театра есть проблема нового художественного воспитания. Отсюда вывод: театр надо начинать со школы». Студия и начиналась со школы, с частных курсов Завадского. «Эта школа, эти курсы, — продолжал Завадский, — были построены по принципу студийному, то есть по принципу, знакомому нам из истории Первой студии МХАТ»[[40]](#footnote-41). Первая студия упоминалась не случайно: преданность мхатовской системе была непоколебима. Здесь преподавали и ставили спектакли мхатовцы В. С. Соколова, Н. П. Хмелев, В. О. Топорков. Они долго и тщательно прорабатывали сох, студийцами драматургический материал, психологическую основу образа, добивались создания ансамбля, атмосферы спектакля.

Индивидуальность Завадского, тонкого, изящного художника, непревзойденного Антония в «Чуде святого Антония» и Калафа в «Принцессе Турандот», естественно, налагала неповторимый отпечаток на режиссуру студии, на выбор репертуара, на облик актеров. В коллективе чтили Вахтангова, вождя Третьей студии. Завадский, только что покинувший Третью студию, принес в свой молодой коллектив вахтанговское воспитание, увлеченность комедией, вкус к праздничной, изящной форме, чувство стиля и стремление к гармонии, свойственные его художественной натуре.

Эти две струи — мхатовская и вахтанговская — определили выбор первых пьес в студии. Ироничная комедия Мюссе «Любовью {20} не шутят» (режиссеры Завадский и В. С. Соколова, 1927) открывала возможности для игры в театр. Инсценировка «Простая вещь» по повести Лавренева (1927) оказалась в руках режиссера Н. П. Хмелева благодарным материалом, на котором он решал со студийцами учебные задачи по мхатовской системе.

Оба спектакля возвращали «к воспоминаниям о начальных этапах наших московских студий, давно уже выросших в театры», — находил С. А. Марголин: «Здесь все, как некогда было и в этих театрах-студиях, — по-студийному трогательно и наивно… В том, что идет с миниатюрной сцены, в улыбчатой игре школьников-актеров, в остроумном примитиве оформления… Даже в том, как уютно маячат самодельные матовые фонари в маленьком зрительном зале и как свободные от спектакля ученики выполняют роль гардеробщиков и билетеров»[[41]](#footnote-42).

Заострение сценической формы и образов, приемы комического гротеска и иронии были характерны для постановок Завадского и других режиссеров студии. «Компас» («Делец») Газенклевера (режиссеры Завадский и А. М. Лобанов, 1928) продолжал линию, начатую «Любовью не шутят». Режиссура трактовала пьесу Газенклевера как эксцентрический скетч, во всем выдерживая стиль иронического представления. «На экономной площадке, могущей уместиться на самой миниатюрной сцене, резко очерчивается действие, — писал Марголин, — насыщенное карикатурными преувеличениями и занимательными парадоксами»[[42]](#footnote-43).

Режиссура студии развивалась неровно. То бралась за пересмотр своих позиций и творческих принципов, оглядываясь на молодые искания ленинградского Красного театра: в начале 1930‑х гг. был так называемый «комсомольский период» в истории студии, когда здесь ставились молодежные пьесы «Пьяный круг» Дэля, «Нырятин» Штока и др. То бросалась в рискованные эксперименты. Таким экспериментом был спектакль «Мое!» (режиссер Завадский, 1932) — по комедии Бен Джонсона «Вольпоне» со стихами Антокольского и Багрицкого, которые читали «семеро от театра». И стихи, и театрализованный комментарий, и режиссерские приемы осовременивания классики не приближали комедию к зрителю. Зрелищная сторона, изобретательно выстроенная режиссером, пестрая, нарядная, выбивалась на первый план, отчего спектакль выглядел как иллюстрация к пьесе Джонсона.

И. Б. Березарк заметил: «Театр Завадского был последней студией в старом, так сказать, “классическом” понимании этого слова. В этом смысле театр отличался и от студии Малого театра, которая с первых дней своей работы пыталась ориентироваться на сравнительно широкие круги зрителей, и от симоновской студии, существовавшей на первых порах как передвижной {21} театр»[[43]](#footnote-44). Замкнутость режиссуры на сугубо учебных, профессиональных задачах была преодолена лишь во второй половине 1930‑х гг., когда коллектив Завадского выехал в Ростов-на-Дону.

Студия Симонова, или мастерская, как она сначала называлась, показала свой первый спектакль летом 1928 г. и долгое время, не имея собственного помещения, была, в сущности, передвижным театром, показывая спектакли по клубам и народным домам. Лишь в июне 1932 г. она показала свои работы более широкой аудитории — в Театре сатиры, в центре Москвы. За это время в ее репертуаре накопилось четыре спектакля: «Красавица с острова Люлю», «Таланты и поклонники», «Водевили Французской революции» и «Энтузиасты».

Критик И. А. Крути обобщил свои впечатления от режиссуры студии: «Здесь предпочитают разбивать любую пьесу на эпизоды. Здесь в большом почете вахтанговская традиция, установленная во второй редакции “Чуда святого Антония”: остро гротескные, но не рвущие с реализмом, характеристики отрицательных персонажей (мещане в “Энтузиастах”, феодалы в водевилях). Здесь культивируют подчеркнутую театральность представления. Но здесь же всегда ищут “сущность”, мысль, содержание, и их раньше всего раскрывают в игре четко установленных отношений»[[44]](#footnote-45).

Студия, объединившая верующих в учение Вахтангова, да и сам Симонов, которого считали самым последовательным и убежденным учеником Вахтангова, были преданы вахтанговской идее театра-игры, театра-импровизации, парадоксальному синтезу условного и жизненного. Для первой работы Симонов выбрал инсценировку романа С. С. Заяицкого «Красавица с острова Люлю», написанного как пародия на буржуазный авантюрно-экзотический роман. Режиссура иронизировала над «экзотическим» сюжетом, над героями — французами, пустившимися на поиски темнокожей красавицы с острова Люлю.

Симонов признавался, что «турандотовские приемы игры актеров и турандотовский метод обнажения театрального приема в поисках “зерна” пьесы не могли не оставить следа на работе молодой студии»[[45]](#footnote-46). Из бригады «Принцессы Турандот», кроме Симонова, были и другие создатели спектакля: композитор Н. И. Сизов, художник по костюмам Н. П. Ламанова. Симонов создал ревю-обозрение, остроумно обыграв пародийные и сатирические мотивы романа Заяицкого, добиваясь от актеров иронической или эксцентричной подачи образов.

{22} Убежденный последователь Вахтангова, он вместе с тем внимательно присматривался к практике Станиславского, Мейерхольда и Таирова, пытаясь, по его словам, найти синтез находок Станиславского в работе с актером, режиссерской техники Мейерхольда, великолепной тренировки тела актеров Камерного театра[[46]](#footnote-47). Он выдвинул принцип «симфонического спектакля», где слово, жест, движение, музыка, танец составляли бы единое полифоническое целое. Юзовский отметил своеобразное существование музыки в постановках студии: «Она — как бы компас ритмической партитуры спектакля. Музыка там не “равноправная участница спектакля”. Она органически влита, впаяна, растворяется в спектакле. Она продолжает жест и, наоборот, переходит в жест. Мимика, движение, голос составляют с ней единство»[[47]](#footnote-48).

Режиссура Симонова выявляла коллективное самосознание студии, ее оптимизм, душевную бодрость и юношеский максимализм. Симонову удалось внести живое содержание и лирику в назидательную пьесу Е. Ф. Тарвид и Н. Е. Серебрякова «Энтузиасты», иронией снять нравоучительность, насмешкой — лозунговую прямолинейность. Искренность молодых исполнителей, задушевность и задор юности, направляемые твердой рукой режиссера, расцветили наивные схемы драматургов.

«Мелодичный голос» вахтанговской «Принцессы Турандот» услышал Юзовский и в спектакле другого режиссера студии, А. М. Лобанова — «Таланты и поклонники»[[48]](#footnote-49). Лобанову оказалась ближе вахтанговская ирония, чем сарказм мейерхольдовского «Доходного места». Режиссер словно взглянул на героев Островского глазами молодых людей начала 1930‑х гг. — строителей нового общества, энтузиастов первых пятилеток. Мир прошлого вызывал у них презрительную насмешку. Режиссер отказал в симпатии почти всем персонажам пьесы, даже матери Негиной Домне Пантелеевне. «Поклонники» в спектакле Лобанова, не исключая и Великатова, были мелки, корыстолюбивы, расчетливы. Юзовский точно определил позицию режиссера: «Как-то не хотелось стрелять из пушек по этим жалким воробьям. Зритель чуть-чуть пожимает плечами. Ему смешно: вот это были люди? Это “человеки”? Приговор…»[[49]](#footnote-50) Режиссер подтрунивал над событиями и персонажами.

В финальной сцене на вокзале Нароков (Г. Т. Черноволенко), произносивший тост в честь таланта актрисы, обращался к публике и, делая жест в сторону «поклонников», говорил: «Разве здесь понимают искусство, разве здесь искусство нужно?» По свидетельству {23} рецензентов, публика одобрительно аплодировала. К. И. Тарасова в роли Негиной играла освобождение от «поклонников», веру в свое будущее актрисы; спектакль звучал радостно и бодро.

Студия крепла, набирая мастерство в постановках Симонова и Лобанова. К режиссуре были привлечены воспитанники студии Г. Т. Чсрноволенко и И. В. Мурзаева. В 1937 г. Театр-студия Симонова объединился с труппой Центрального трама: так возник Московский театр имени Ленинского комсомола.

### 7

Все студии, о которых шла речь, раньше или позже оформлялись в стабильно функционирующие коллективы, регулярно выпускающие спектакли. Они становились или новыми театральными организмами, как вахтанговская студия, или вливались в свою метрополию, как Вторая студия МХАТ, или объединялись с другими коллективами, как Театр-студия Симонова. Студия импровизации В. Л. Мчеделова не вылилась в театр, хотя некоторое время после смерти руководителя (1924) она существовала в виде «Театра масок». Она была экспериментом, предпринятым мхатовским режиссером и педагогом в поисках путей воспитания актера-художника, актера-творца.

Студия импровизации возникла осенью 1921 г.; в нее вошли ученики Мчеделова из Второй студии и другие молодые люди, увлеченные идеей импровизации. Ближайшими помощниками Мчеделова стали А. М. Файко, будущий драматург, и актер, режиссер, драматург А. Ф. Рудаков. В сезоне 1921/22 г., когда Мчеделова назначили главным режиссером «Летучей мыши», его студийцы были приняты во вспомогательный состав этого театра и участвовали в его представлениях.

Мчеделов вместе со своими учениками разрабатывал новый вид театрального представления — incognita pura, то есть импровизацию без предварительного сценария, даже без первоначальной наметки темы, сюжета, конфликта, в отличие от импровизации по заранее составленному сценарию. Файко рассказал об одном из главных упражнений по технологии импровизации в мчеделовской студии, о так называемом этюде № 1: «Он заключался в следующем: руководитель, обычно сам Мчеделов, вызывал на сцену более опытных студийцев — партнеров для себя — и подавал первую реплику. Вызванный актер должен был ухитриться по этой первой, вступительной реплике определить место и время происходящего, общий характер действующих лиц, а также начало намечавшегося конфликта. После этого все участники этюда начинали вольную импровизацию будущей, возможной пьесы»[[50]](#footnote-51).

{24} 26 ноября 1922 г. студия показала первый спектакль «Висмут» А. Ф. Рудакова и М. С. Баева в театре на выставке ВСНХ. Студийцы заранее познакомились со своими героями и их взаимоотношениями: американским миллиардером Беллингом, который добивался концессии на разработку висмутовых залежей в Забайкалье, известным профессором и его учеником Максимом.

Исполнители Рудаков (Беллинг), А. М. Платов (профессор), И. В. Карабанов (Максим), Л. И. Цветаева (Мари) показали себя талантливыми импровизаторами, особенно в сценах, где Беллинг пытался подкупить Максима и профессора, в сцене объяснения Максима и Мари, — актеры находили точные, образные слова, импровизировали смело и свободно. Но спектакль, который открывал театр производственной пропаганды на выставке, должен был выполнить и другую задачу — популяризировать науку, в частности, рассказать о значении висмута в народном хозяйстве. Как раз «производственная» линия спектакля оказалась скучной и банальной: зрители вынуждены были слушать двадцатиминутный доклад Максима о висмуте и его применении в промышленности.

Студийное движение не исчерпывалось мхатовскими студиями и студиями, так или иначе связанными со школой МХАТ и его режиссурой. В 1920‑е гг. работала студия Малого театра под руководством режиссера Ф. Н. Каверина.

Она родилась из первого послереволюционного выпуска школы. Малого театра (1922). Но, в отличие от других студийных коллективов, которые сплачивались с самого начала вокруг режиссера, студия Малого театра в период учебы не имела такого вождя-режиссера: у нее были актеры-педагоги Н. А. Смирнова и В. Н. Пашенная. Позже она выдвинула режиссера из своей среды — Ф. Н. Каверина, который с 1926 г. стал художественным руководителем студии. Сокурсники и сверстники Каверина К. М. Половикова, Н. С. Цветкова, В. А. Царева, А. П. Шатов, С. М. Вечеслов, Н. К. Свободин признали его авторитет руководителя и режиссера, вместе с ним прошли трудный, извилистый путь от студии к Новому театру.

Каверин с юных лет увлекался искусством Малого театра, отдавая ему предпочтение перед Художественным театром. Позже он так объяснял свои пристрастия: «Говорили, что заслуга Художественного театра заключается в том, что он не театрален. Я считал, что это не заслуга, а недостаток»[[51]](#footnote-52). Каверин был влюблен в магию театра, в блеск огней, в театральную праздничность, ценил на сцене укрупненный, не житейский жест, приподнятую речь, сочные краски, романтическую возвышенность — все то, что молодой актер видел в Малом театре и чего не находил у художественников. Естественно, Каверина, обладавшего обостренным чувством театральности, не могла не покорить «Принцесса Турандот»: она взяла его в плен на долгие годы.

Каверин не отбрасывал традиций Малого театра, а по-своему {25} интерпретировал, «театрализовал» эти традиции. П. А. Марков, проницательно разглядел, что в спектаклях студии «преодоление традиционализма первоначально совершалось через своеобразную модернизацию традиций, через раскрытие в ней тех условно театральных истоков, которые так пленяли студийцев в поставленной Вахтанговым “Принцессе Турандот”»[[52]](#footnote-53). В первом спектакле, «Комик XVII столетия» Островского (1922), задуманном Кавериным как гимн театру, студийцы увлеченно изобразили первый русский спектакль.

Студийцы умели веселиться, иронизировать, отрицать, подшучивать — в «Бабьих сплетнях» Гольдони (1923), «Киноромане» Кайзера (1926), «Конец — делу венец» Шекспира (1928), поставленных Кавериным.

«Кинороман», например, прозвучал как остроумная пародия на кинодраму, изобретательно высмеяв и героев, и ситуации. Основой оформления были черные бархатные занавесы и кулисы; на их фоне отчетливо выделялись разноцветные объемные предметы обстановки. Перед зрителем словно прокручивалась кинолента — режиссер строил действие в строго выдержанной рамке кинематографического, кадра, под стрекотание киноаппарата в паузах, тщательно разработал с актерами мимику, движение, жест. «Кинороман» стал одним из самых популярных спектаклей московской сцены. Акции студии заметно повысились, а ее режиссер получил немало лестных приглашений.

Преодоление «иронического начала», поиски позитивной, жизнеутверждающей программы шли в постановках пьес советских авторов, в работе над комедиями Островского «Похождения Бальзаминова» (1926) и особенно «Без вины виноватые» (1932). Не только ирония на этот раз, хотя она и присутствовала в изображении старого провинциального театра, была движущей силой режиссерского замысла. Каверин проникал в социальное содержание пьесы, в сложное взаимоотношение ее образов.

Спектакли Каверина «Кинороман» и «Без вины виноватые» вошли в репертуар Нового театра, открытие которого состоялось 13 ноября 1932 г.

В Ленинграде студийное движение развивалось по-своему: оно не было так основательно, как в Москве, прикреплено к определенному театру или определенной режиссерской школе. Исходным, отправным пунктом для студийных коллективов здесь послужили мастерские В. Н. Соловьева, С. Э. Радлова и Л. С. Вивьена в Техникуме сценических искусств (ТСИ).

На основе мастерской Вивьена в 1927 г. был создан Театр стажеров, который с 1928 г. стал именоваться Театром актерского мастерства (ТАМ). Само название заключало полемический вызов молодым ленинградским театрам типа Лентрама, где на первом плане была фигура режиссера-постановщика. ТАМ с самого начала явился театром актера. Его художественный руководитель {26} любил и умел работать с исполнителями. Опытный педагог, чуткий режиссер-методист, он ценил сценическое мастерство актера, технику речи, движения, жеста. С. Л. Цимбал характеризовал ТАМ как «один из очень немногих в Ленинграде коллективов, работающих в едином актерском плане, сохраняющих при этом настоящее внимание к живому и многообразному актерскому умению»[[53]](#footnote-54). Воспитанные Вивьеном Ю. В. Толубеев, В. В. Меркурьев, М. К. Екатерининский позже вошли в ансамбль Ленинградского академического театра драмы имени А. С. Пушкина и достойно поддерживали репутацию этого театра как академии актерского искусства.

30 ноября 1928 г. открылся Молодой театр, составленный из выпускников мастерских Соловьева и Радлова в Техникуме сценических искусств. Мастерская Радлова показала на открытии «Близнецов» Плавта, а мастерская Соловьева днем позже играла «Кинороман» Кайзера. Эта «двойственность» существовала в течение первых сезонов: радловцы готовили со своим учителем «Похождения бравого солдата Швейка», а Соловьев работал над мелодрамой «Прыжок краскома Пояркова» П. А. Перелешина. Две мастерские постепенно слились, сначала путем «разверстки»: в спектакль радловской мастерской «Похождения бравого солдата Швейка» ввели актеров Соловьева, а в соловьевский спектакль «Конец аса» П. А. Перелешина — радловцев. Труппа объединялась в постановках Радлова начала 1930‑х гг. — «Взрыв», «Отелло», «Ромео и Джульетта», «Привидения». В 1930‑х гг. Молодой театр стал фактически театром режиссера Радлова (в 1935 г. ему было присвоено наименование Театр-студия под руководством Радлова).

Таким образом, линии студийного движения находились в постоянном развитии. Традиция видоизменялась и обогащалась, как всякая живая и плодотворная традиция. В начале 1930‑х гг. возникли театрально-литературная мастерская А. Д. Дикого (первое публичное выступление состоялось 12 июня 1933 г.) и студия Н. П. Хмелева. Идея студийного воспитания и саморазвития была принята советским театром, доказывая свою жизнеспособность вплоть до наших дней.

# **{****27}** М. ДрузинаФ. Н. Каверин — рыцарь студийности

Федор Николаевич Каверин (1897 – 1957) известен как руководитель Студии Малого театра, работавшей в Москве с 1922 по 1932 г. Сплоченный Кавериным коллектив этой студии составил ядро непосредственно выросшего из нее Нового театра и возникшего в более сложных обстоятельствах Московского драматического театра. Каверинский театр работал в Москве двадцать лет, спектакли Каверина пользовались успехом, часто оказывались предметом критических дискуссий. До сих пор наиболее аналитичной и точной характеристикой молодого Каверина остается его театральный портрет, созданный П. А. Марковым в 1928 г.[[54]](#footnote-55) В нем были выявлены сильные и слабые стороны самого молодого из руководителей многочисленных театральных студий тогдашней Москвы. С большой проницательностью Марков размышлял о перспективах дальнейшего пути режиссера. Изданная через семь лет после смерти Каверина его книга «Воспоминания и театральные рассказы» освещала путь автора лишь до 1926 г. Справедливо писал А. А. Крон в предисловии к книге Каверина: «Незавершенные воспоминания не могут дать сколько-нибудь полного представления о Каверине-режиссере, но когда человек добр, честен и талантлив — эти его качества сказываются во всем, что бы он ни делал»[[55]](#footnote-56). Завершающая книгу статья Л. Д. Снежницкого излагает события дальнейшего пути Каверина далеко не полно, но и на ее страницах возникают человеческий облик и художническая позиция режиссера.

Истоки творческого становления Каверина — в любви к Малому театру. Коренной москвич, он с гимназических и университетских лет, с первых выступлений в любительских кружках и на сцене полупрофессионального «Поленовского дома» был всей душой предан искусству Малого театра. «Я любил Малый театр восторженной любовью, заставлявшей меня с трепетом произносить имена М. Н. Ермоловой и О. О. Садовской, и любовью сознательной, не закрывавшей глаза на то, что в нем устарело и было действительно плохо»[[56]](#footnote-57). Приверженность московского студенчества Художественному театру не захватила Каверина. Он {28} оставался верен сложившемуся в отрочестве идеалу театральности — «Театру с большой буквы, Театру — храму, где совершался таинственный, торжественный ритуал, где Истина, Добро, Красота всегда должны побеждать зло». Таким театром для него был Малый. Возвышенно-романтический стиль игры Ермоловой, Южина, Остужева приводил в восторг гимназиста, истово рукоплескавшего с галерки, и Каверину — студенту-филологу представлялся единственно прекрасным, неизмеримо более высоким, чем «прозаизм» художественников. Участие в спектаклях артиста и режиссера Малого театра Е. А. Лепковского уже профессионально связало Каверина со сценой, которой он поклонялся.

Февральская революция застала Каверина юнкером Александровского училища. Наспех выпущенный прапорщик скоро был отправлен в Бузулук агитировать за «войну до победного конца». Но в «горячке общественной деятельности» новоиспеченного офицера больше всего увлекала ее культурно-просветительская часть: литературные вечера для солдат, мечты организовать народный театр. Прибыв на Западный фронт в Новоград-Волынский, Каверин стал там начальником гарнизонного театра. В армии Каверин сблизился с большевистской организацией, где было несколько таких же прапорщиков — бывших студентов.

Октябрьская революция ускорила возвращение Каверина в Москву, где он сразу же получил назначение в театр Московского военного округа. Вскоре Каверин стал «заведующим художественной частью» в Театре Рогожско-Симоновского совета, организованном артистами Малого театра. Рабочий зритель видел в классических спектаклях О. О. Садовскую, В. Н. Пашенную, Н. К. Яковлева. Каверина работа рядом с этими корифеями утвердила в решении поступить на драматические курсы Малого театра. Школа Малого театра не имела педагога-режиссера. Занятия с учениками вели В. Н. Пашенная, Н. А. Смирнова. Продолжали они опекать и студию Малого театра, составившуюся из первого выпуска школы в 1922 г. Каверин занимался в группе Смирновой.

В школе Каверин столкнулся с характерным для Малого театра отношением к режиссуре. Отстаиваемая Южиным «свобода творчества актера» часто приводила к актерскому произволу. Каверин приходил в смятение, наблюдая примеры режиссерского равнодушия, игры в привычных «казенных мизансценах». Среди режиссеров Малого театра наибольшее впечатление произвел на него «талантом и пламенной любовью к искусству» А. А. Санин. Ученики школы играли в «Посаднике» в сценах веча, где главным действующим лицом был народ. «Позже, став режиссером, — писал Каверин, — я постоянно пользовался его способом прорабатывать народные сцены… Чтобы создать в уме жизнь огромной пестрой толпы, темпераментный художник давал волю воображению»[[57]](#footnote-58). Каверина восхищала фантазия Санина, смелость выдумок, {29} огненность натуры. Работа с ним укрепила желание стать режиссером. После окончания школы Каверина, одного из группы, зачислили в режиссерское управление Малого театра. Но режиссером он стал в Студии Малого театра — ее организатором, создателем ее особого стиля. Студия родилась в атмосфере бурных споров вокруг понятий академизма и традиционности. Особой оппозиционности к своей метрополии — Малому театру она не заявляла. Но Каверин, сохраняя всю восторженную пылкость по отношению к традициям Малого театра, не остался чужд и глух тому бурному реформационному течению, которое неслось за пределами Малого театра… Каверин умел разглядеть «и существо традиций Малого Театра и незабываемый смысл Октябрьского театрального натиска»[[58]](#footnote-59).

Огромную роль в этом процессе сыграло знакомство со спектаклями Вахтангова. Они дали Каверину новое представление о масштабе режиссерской личности. Он не мог не зажечься революционностью открытых Вахтанговым театральных форм. Но следование вахтанговскому началу осуществлялось Кавериным в весьма своеобразном сплаве с «санинской размашистостью», театральной насыщенностью, «великолепием слова и звука». В искусстве Малого театра он острее всего чувствовал его «условно-реалистическую манеру», «нескрываемую радость игры».

Каверин, ставя еще в школе «Ревность Барбулье», давал волю импровизации, комедийному трюку, вводил в мольеровский фарс стилизованный пролог со злободневными шутками. Его режиссерский дебют в Студии — «Комик XVII столетия» (1922) — поразил зрителей изобретательностью, с какой воплощалась там балаганная, скоморошья стихия. И все же эти спектакли, по признанию критика, целиком лежали «в традиции Малого театра: режиссерская работа, окружив актера заботливо и верно воссозданным стилем эпохи, подчинена актерской игре, вне стремления к отысканию новых театральных форм. Во всяком случае, вне навязывания новых форм»[[59]](#footnote-60).

Обязательным элементом всех каверинских постановок в Студии была ирония. Принцип «иронического театра», казалось, разрушал родственные связи Студии с ее alma mater. На деле же этот принцип «занимательно и смело» соединялся с «началами игры Малого театра». Марков был первым критиком, увидавшим эту связь: «Исходя из здоровых основ “представления” Малого театра, он (Каверин. — *М. Д*.) легко угадал черты, соединяющие закон “игры” с вахтанговским учением о режиссуре, и во внешнем выражении спектаклей пользуется “театральной” правдой; она всегда доминирует в его спектаклях над правдой жизненной и бытовой»[[60]](#footnote-61).

{30} Будучи «страстным рыцарем “Принцессы Турандот”, Каверин в своих работах никогда не подражал Вахтангову. Он был “проще, ярче, доступнее… Он любит богатство красок, яркость костюмов и простодушие актерской игры”, мажорное ощущение жизни, все то, что Марков называл “московским отпечатком”»[[61]](#footnote-62). Актерская техника, весь арсенал актерских приемов в каверинских спектаклях был от Малого театра. Потому-то корифеи «метрополии» Яблочкина, Турчанинова, Пашенная, Остужев любили пародийные, ироничные спектакли Студии.

Художественным руководителем Студии Малого театра Каверин стал весной 1926 г., когда она обрела первое свое постоянное помещение — крохотный зал, переделанный из квартиры, на Сретенке, 26. Там были показаны самые известные каверинские постановки 1920‑х гг.: «Кинороман» Г. Кайзера (1926), выдержавший около двух тысяч представлений, «Похождения Бальзаминова» (1927), «Конец — делу венец» (1928).

Мелодраматические страсти, переживаемые героями пьесы Кайзера (в оригинале «Торговля в разнос»), Каверину послужили поводом для спектакля. «Для нас, молодых советских актеров, традиции замка Стьернене были чужими и далекими. Мы могли легко и весело шутить, издеваться, глумиться над этим ничего, кроме внешности, не имеющим иллюзорным кинодраматическим и кинокомедийным миром», — вспоминал Каверин[[62]](#footnote-63). В ядовитой пародии на штампы мещанского западного кино режиссер высмеивал идеалы «шикарной», полной «романтических» приключений жизни. Эффект проходящей перед зрителем киноленты создавался при помощи света. «Нельзя перечислить бесконечное количество счастливых выдумок Каверина», — писала Н. А. Смирнова. Старой актрисе Малого театра были по душе «молодое увлечение, свежесть и искренность» спектакля[[63]](#footnote-64). Марков счел «Кинороман» «замечательнее всего разрешенным» из всех сатирически-пародийных спектаклей сезона 1925/26 г. «Молодой режиссер Каверин нашел особую легкую манеру игры для спектакля и, установив быстрый и радостный темп, умело вел пьесу по колеблющимся линиям фарса и высокой комедии»[[64]](#footnote-65).

Остроумный музыкальный аккомпанемент, зажигательный ритм, изобретательность в излюбленной Кавериным «игре с вещами», затейливость «переключения» в план пародии определяли стиль и «маслянично-праздничной» композиции по трилогии Островского о Бальзаминове, и шекспировской комедии. Спектакли привлекали публику, были замечены критикой. Это было звездное время Каверина. Молодого режиссера приглашали на постановки в другие драматические театры, в мюзик-холл, в оперу, предлагали руководство разными театральными коллективами. {31} Студия получила новое помещение — полуподвал в Б. Гнездниковском переулке. Однако к тому времени выявились и определенные опасности: повторы остроумных находок, превращения их в новые, «каверинские» штампы. Тогда же прозвучал предупреждающий голос Маркова: «Жизнь бежит в глазах Каверина отдельными, несвязанными кусками. Отдельные куски ее обращает Каверин в предмет театрального представления. Его сила в здоровом и ясном ощущении театральности. Студия Малого театра и Каверин окружены в Москве любовью и вниманием. Тем больше ожиданий связывается с будущим Каверина»[[65]](#footnote-66). Каверин сам понимал, что ирония не могла остаться принципом построения его театра, сознавал необходимость программного, заявляющего современную идейную позицию спектакля. Сила Студии заключалась в отрицании и насмешке. Однако и в ранних работах студии ощущалось «нарастание социальной доминанты»[[66]](#footnote-67). В лучшем, самом глубоком спектакле студии — «Без вины виноватые» (1930) насмешка соединилась со стремлением выявить социальные корни эпохи. Осмеянию подвергались нравы старого театра. Пародировался стиль провинциальных спектаклей 1880‑х гг. Каверин заменил пролог Островского сценой, где Кручинина с другими актерами играла в отрывке из драмы К. Гуцкова «Ричард Сэведж», шедшей на русской сцене под названием «Леди Микельсфильд». Взяв за основу упоминание Кручининой о том, что она когда-то играла эту роль, Каверин разыскал экземпляр старой пьесы в Бахрушинском музее. В новом прологе высмеивалась рутина театрального дела в провинции, мелодраматические страсти. Кручинина же, в исполнении К. М. Половиковой, была молодой, блестящей женщиной. Каверин выяснил, что леди Микельсфильд играли не трагические героини, а «кокет». В игре Кручининой преобладали простота и искренность, составлявшие контраст с мелодраматической напыщенностью других актеров. Эффектный каверинский пролог в начале 1930‑х гг. включался во многие постановки «Без вины виноватых» на периферийных сценах, приобретая более вульгаризаторский и грубый смысл. Часто сама Кручинина играла в них фальшиво и ходульно, превращаясь в объект пародии. В таких вульгарно-социологических переборах Каверин не был повинен. Он лишь (не без влияния вульгарной социологии) стремился избавить Островского от «мелодраматизма».

Главной идеей «Без вины виноватых» была защита униженных и оскорбленных. Трагическая тема маленького человека звучала уже в трилогии о Бальзаминове. Здесь же она нашла выражение в сценах Шмаги и Незнамова. П. А. Оленин в роли Шмаги заставлял зрителей проникнуться жалостью к бесправному, полуголодному человеку, вынужденному смешить публику сквозь слезы. Измученность, загнанность была главной краской в образе Незнамова у С. М. Вечеслова. В этих сценах ирония уступала место лиризму. «Разрушив традиционный мелодраматизм, студия и Каверин {32} пошли по линии вскрытия сложнейших психологических сплетений образов, характеризующих социальный быт и существо эпохи… Ирония стала лишь частицей общего положительного миросозерцания», — писал Марков[[67]](#footnote-68).

В «Без вины виноватых» первоначальное восприятие Кавериным вахтанговского как внешней театральности сменилось более тонким подходом к принципам Вахтангова. В работе над спектаклем Каверин опирался на учение Вахтангова о мастерстве актера. Репетируя «Без вины виноватых», он выверял свой замысел по известной вахтанговской лестнице вопросов: «Ради чего существует наша Студия? Ради чего Студия ставит данную пьесу? Ради чего я играю данный кусок роли?» Менялся стиль игры каверинских актеров. Стремление модернизовать традицию Малого театра, раскрыть в ней то условно-театральное начало, которым они восхищались в «Принцессе Турандот», уступило место поискам душевной сложности. «Без вины виноватые» говорили о движении Студии Малого театра в сторону строгого реализма.

«Будущее Студии — это путь реалистического театра» — заявлял Каверин на творческой дискуссии в театре[[68]](#footnote-69). В понятии «реализм» его режиссерскому сердцу ближе была романтическая струя: взволнованный тон, «бурный разлив красок», условность сценических форм. Он страстно любил «магию театра, его способность превращать подозрительные тряпки и дешевые побрякушки в сказочные наряды и сверкающие уборы, его пьянил стук деревянных мечей и оклеенных золотой бумагой кубков»[[69]](#footnote-70). Каверин любил повторять: «Я режиссер из помрежей». Это означало любовь и умение все в театре делать своими руками, фантастическую изобретательность в «игре с вещами», в обогащении возможностей крохотной сцены. Недаром во всех своих книгах: «Спектакль на малой сцене» (совместно с А. Д. Поповым, 1929), «Работа над спектаклем» (1938), «Достижения и ошибки театральной самодеятельности» (1953) Каверин так много места уделял принципам «играющей декорации», приемам создания сценической иллюзии, освещению, реквизиту. Увлеченность Каверина магией Театра часто рождала упреки в пренебрежении его к актерам, в их «задавленности» его режиссерской фантазией. Социально-психологическая емкость актерской игры в «Без вины виноватых» эту легенду опровергала.

Рост Студии был замечен. В ноябре 1932 г. она была преобразована в Государственный Новый театр. Каверину и старейшему преподавателю Студии Н. А. Смирновой было присвоено звание заслуженных артистов республики. Новый театр открылся 13 ноября 1932 г. в здании Дома Правительства на Берсеневской набережной, со зрительным залом на 1300 мест. Переход на огромную {33} сцену был болезненным для Студии. Каверин понимал, как необходим театру масштабный спектакль о современности, где нашло бы выход его романтически приподнятое отношение к «большой театральной правде, которая значительнее и вернее житейского правдоподобия»[[70]](#footnote-71). Но к моменту торжественного открытия Нового театра не оказалось спектакля, отвечавшего такой художественной программе. Наиболее уязвимым местом Каверина — руководителя Студии была снисходительность к литературным качествам современных советских пьес. Именно здесь ему не хватало требовательного вкуса, подводили упования на режиссерскую фантазию. Не удавалось ему и привлечь в свой театр больших драматургов. Драматизм современности он пытался найти в схематичных пьесах Д. А. Щеглова «Пурга» и «Переплав». Комедии В. В. Шкваркина «Вредный элемент» и «Шулер» соблазняли его «сценичностью, бойкостью и крепкой театральной интригой», возможностью стилизовать спектакль под старинный водевиль.

Приманка «театральности» подловила Каверина в первой же премьере Нового театра «Чемпион мира» (1933). Заведомо слабая пьеса М. Д. Ромма привлекла Каверина возможностями, как ему казалось, создать спектакль-плакат, который бы «убедительно агитировал за единение рабочих спортсменов всего мира»[[71]](#footnote-72). Он стремился заполнить большую сцену «борьбой, жизнью, движением». Советские спортсмены — вся труппа театра — выходили к рампе под праздничный фанфарный марш. На сцене выполняли физкультурные упражнения, играли в мяч, ездили на велосипеде. В стиле агитационного плаката обличались нравы буржуазного спорта. Но эффекты зрительного образа спектакля (худ. Е. М. Мандельберг) не могли компенсировать мертворожденность пьесы.

Об опасностях, таившихся при переходе на большую сцену, предупреждал Смирнову К. С. Станиславский: «То, что так пленяет в маленьком театре: богатство режиссерской выдумки для того, чтобы побеждать недостаток места на сцене, уменье выкручиваться при очень небольших материальных возможностях из трудных положений, — все это в большом театре потеряет смысл. Надо будет изменить масштабы, должно стать на рельсы большого искусства… Скачок слишком большой, нужно бы переход на большую сцену сделать постепенно. Возможна неудача»[[72]](#footnote-73).

Обретение нового масштаба давалось Каверину трудно. Его вдохновляла значительная удача — постановка в московском Мюзик-холле сатирической комедии Демьяна Бедного «Как 14‑я дивизия в рай шла». Руководителем мюзик-холла был тогда {34} Н. О. Волконский — недавний режиссер Малого театра. Он поддерживал план Каверина создать на основе пьесы Д. Бедного народный балаганный спектакль. Огромный состав исполнителей, усиленный группами балета, хора, артистов цирка, техническое оснащение позволили Каверину воплотить в «14‑й дивизии» стиль «фантастического балагана». Любимый Кавериным лубок в сочетании с цирковыми трюками, игрой с масками, сложной машинерии «выполнял важную политическую функцию»[[73]](#footnote-74). Пародийный, раззолоченный рай, изображенный художником М. М. Сапегиным, соответствовал грубоватой шутейности в антирелигиозной сатире Демьяна Бедного. Спектакль этот жил несколько сезонов. В 1935 г. Каверин заново поставил «14‑ю дивизию» с ленинградским коллективом «Стройка». На сценах московского и ленинградского мюзик-холлов Каверин ставил эксцентрическую комедию «Под куполом цирка».

Сам же каверинский театр переживал неудачи. Каверин понимал необходимость изживания студийных форм театральности: «Мы резвились в “Киноромане”, пели и танцевали в шкваркинских водевилях, разоблачали трафареты дореволюционной романтики, увлекались масляничным балаганным разгулом в “Замоскворечьи” Островского», — писал он о «детстве и отрочестве» Нового театра[[74]](#footnote-75).

И все же он попытался сохранить эту студийность, переносил на новую сцену старые спектакли. В возобновлении «Конец — делу венец» в сезоне 1933/34 г. остроумные находки Каверина: вертящиеся пирамиды с декорациями, нарисованными на их шести гранях, движущаяся спираль винтовой лестницы, дававшая иллюзию высокой башни, — воспринимались как пройденный этап. Исчезло ощущение легкости, шутки, беззаботной импровизации.

В этот переходный период от студии к театру Каверин искал советскую пьесу, отвечавшую его мечте о «романтическом, звенящем спектакле». Перед I съездом Союза советских писателей он обратился к драматургам, сетуя на то, что многие пьесы содержат «происшествия, а не события, разговоры, а не страсти»[[75]](#footnote-76). Его увлекла горячность боя с буржуазным национализмом, который вел украинский писатель Ю. К. Смолич в романе «По ту сторону сердца». Образная система прозы Смолича, с ее сочетанием символики и гротеска, сохранилась и в авторской, при участии Каверина, инсценировке романа, и в каверинской режиссуре, и в оформлении А. Ф. Босулаева. Краски спектакля передавали «торжественный и буйный разлив октябрьской весны»[[76]](#footnote-77). Поэтика спектакля была близка романтической стихии фильмов Довженко. {35} Каверин придавал большое значение поэтическому строю украинской прозы, верности ее мелодике. Музыка Ю. С. Мейтуса — композитора многих спектаклей в харьковском театре «Березиль» — несла украинскую напевность. Ю. К. Смоличу остался дорог и этот спектакль, и память о совместной работе с Кавериным, имевшей продолжение уже в 1940‑е гг. «По ту сторону сердца» пользовался успехом у зрителей, но был снят после семьдесят пятого представления: решение это связывалось с закрытием «Березиля».

Каверин продолжал искать пьесу, насыщенную реальными конфликтами эпохи. «У всего нашего творчества одна идея — строительство социализма, но почему в нашей литературе так мало разнообразных тем, когда жизнь вокруг изобилует ими? Почему зритель так часто знает, чем кончится спектакль? Почему такая робость в постановке вопросов? Почему ни один драматург не заглянет в будущее, которое нас всех так вдохновляет и дразнит?» — спрашивал Каверин в день открытия Первого съезда писателей. Ему было трудно примириться с тем, что понятию социалистического реализма придано «удивительно серое, узкое, будничное толкование»[[77]](#footnote-78).

В надежде обрести «живое сердце» театра Каверин заказал инсценировку «Поднятой целины» А. Б. Винеру, многого ждал от молодых драматургов. Но из спектаклей, шедших на сцене Дома Правительства, только один отвечал заявленной главным режиссером программе — «Уриэль Акоста» (26 апреля 1934 г.). Каверин пошел против штампов достаточно прочной на русской сцене традиции в исполнении трагедии Карла Гуцкова. Современность пьесы он увидел в «трагедии мысли, в страстной борьбе за мировоззрение»[[78]](#footnote-79). Театр подчеркнул связь «средневекового церковного мракобесия» с фашизмом. Костер, на котором фанатики-раввины сжигали сочинения еретика Акосты, в атмосфере эпохи вызывал ассоциации с кострами, пылавшими в гитлеровской Германии. Каверин восстановил финал трагедии, обычно вычеркивавшийся из-за несовпадения с исторической хронологией: мальчик Спиноза спасал из огня рукопись Акосты, сохраняя для будущего его неумирающую мысль. Каверинский финал выражал преемственность познания, придавал трагедии оптимистический тон.

Каверин много работал с труппой, заражая актеров своей увлеченностью, знакомил с историческими документами, с голландской живописью. От полотен старых голландцев отталкивался и художник спектакля Б. Р. Эрдман. Строгая симметрия в планировке сцены — две площадки по бокам уходившей вверх красной лестницы — сочеталась с детально проработанными костюмами персонажей, с точностью реалистических подробностей. Каверин {36} создал, как и хотел, спектакль «волнующий, горячий, эмоциональный»[[79]](#footnote-80). Как вспоминал Б. Г. Голубовский, его «основной темой был ветер; этот сметающий все ветер был и в толковании образов, и в музыке, и в оформлении»[[80]](#footnote-81).

Однако провозглашенная Кавериным трактовка «Уриэля Акосты» как «трагедии мысли» не воплотилась в игре Вечеслова — Уриэля. Режиссер спорил не только с псевдоромантическими штампами в образе приподнятого на ходули Акосты. Не меньше его возмущали вульгарно-социологические ярлыки, облепившие трагедию Гуцкова в начале 1930‑х гг., обвинения драматурга в «надклассовости», в непонимании социальной роли своего героя. Отметая социологические крайности в изображении Уриэля борцом с религиозным догматизмом, режиссер и актер сосредоточили усилия на «жизненности» героя. Уриэль был для них не «один из апофеозов гуманистической, буржуазно-демократической мысли»[[81]](#footnote-82), а человек из реальной жизни. Вечеслов не играл ни «антикварного мудреца», ни пламенного трибуна. Он завоевывал сердца своей юностью, незащищенностью. Слова любви, обращенные к Юдифи, воздействовали больше, чем исполненные мучительной внутренней борьбы философские монологи. Юдифь у Половиковой оказывалась сильнее и умнее хрупкого юноши Акосты. Ушел из каверинского спектакля и философский спор с воплощением неподвижности и застоя — Бен-Акибой. Образ Бен-Акибы у Н. К. Свободина был идеологически заострен: фанатик-изувер не полемизировал, а расправлялся с Акостой.

«Уриэль Акоста» был принят общественностью как спектакль для Нового театра этапный, самый удачный за два года его жизни. Казалось, начала сбываться мечта Каверина об особом облике его театра — театра романтической трагедии. Режиссер разрабатывал план «Фауста». Но даже достигнутое в «Уриэле Акосте» не удалось закрепить. Вскоре Новый театр лишился своего зала в Доме Правительства. Началась полоса организационных злоключений, долгих, почти по полгода, гастролей, где театр показывал свои лучшие старые спектакли: «Кинороман», «Без вины виноватые». В марте 1935 г. театр перебрался в небольшое помещение бывшего клуба «Рот фронт». Планы создания монументальных красочных полотен оказались неосуществленными.

Не меньшие надежды Каверин возложил на социальную мелодраму. Он разыскал малоизвестную зрителю пьесу Феликса Пиа «Парижский тряпичник», восстановил в переводе купюры, сделанные цензурой до 1848 г., сократил длинноты. Меньше всего Каверин заботился о точности реставрации. В мелодраме как жанре его привлекали действенные, игровые возможности. В апреле 1935 г. Каверин выступил в ВТО с докладом «Место мелодрамы в советском театре». «Мы стремимся взять от мелодрамы ее эмоциональность, {37} ее прекрасные театральные ритмы, ее остроту и силу театрального воздействия на зрителя», — говорилось в докладе. Каверин тосковал по театру сильных чувств, «этой прямолинейности, здоровой связи со зрителем сейчас на самых простых, на самых легких чувствах и событиях, которые есть в мелодраме, — этого сейчас недостает советскому театру»[[82]](#footnote-83).

Спектакль готовился в труднейших условиях. Декорации В. П. Киселева делались для сцены Дома Правительства, а потом приспосабливались к тесной площадке. И все же «театр прекрасно уловил весь тонус мелодрамы, все особенности этого стиля, с его тревожным тремоло в оркестре в наиболее ударных местах, с его наивной и простой песенкой в сценах любви и очень подчеркнутыми, яркими интонациями в сценах столкновения двух враждующих лагерей»[[83]](#footnote-84). Но в ряду рецензий, доброжелательно относившихся к спектаклю, прозвучало и предупреждение Б. В. Алперса против опасности «подчеркнутой стилизации темы и жизненного материала», характерной для прошлого периода в жизни Нового театра, против повторения пройденного[[84]](#footnote-85).

«Парижским тряпичником» Новый театр начал сезон 1935/36 г. в бывшем помещении Историко-революционного театра на ул. Воровского, 31. Здесь же поочередно шли и спектакли театра под руководством Ю. А. Завадского. У Каверина — режиссера увлекавшегося, способного загораться снова и снова — опять возникло множество замыслов. К тридцатилетию революции 1905 г. он искал гражданственное произведение, не боясь ни высокого накала в драме, ни ответственности перед темой. 10 августа 1935 г. Каверин писал М. Горькому относительно постановки «Детей солнца», тогда же работал над инсценировкой романа «Что делать?»

В то время молодой драматург А. А. Крон, человек Новому театру не чужой (его отец А. А. Крейн написал музыку к «Уриэлю Акосте»), принес Каверину пьесу «Трус», имевшую жанровое определение: «опыт трагедии». Каверин, со свойственной ему доверчивой восторженностью, переоценил театральные достоинства пьесы. Он увидал в ней ту меру трагизма, которой она не обладала, и вложил в решение главного конфликта «Труса» гораздо большую напряженность, чем В. В. Куза и К. Я. Миронов в Театре им. Вахтангова. Каверин трактовал «Труса» не как бытовую, психологическую драму. Он сосредоточился на трагизме выбора, вставшего перед героями пьесы в грозовые дни 1905 г. Молодой солдат Василий Барыкин не мог осознать необходимость безусловной партийной дисциплины. Он вел на расстрел большевика-подпольщика Дорофея и срывался, нарушал конспирацию. Отсутствие выдержки приводило к гибели революционера. Кульминационная {38} сцена «Дорога» решалась Кавериным и художником спектакля Эрдманом в условной манере. На белые сугробы падал отсвет закатного красного солнца, придавая им кровавый колорит. Трое солдат, лицом к залу, четко печатали «шаг на месте», создавая иллюзию марша к месту казни. Театральная условность «Труса» далеко не всех убедила в том, что «театр уверенно набирает высоту»[[85]](#footnote-86). Гораздо чаще Каверина и Эрдмана попрекали непреодоленным «формалистическим прошлым». Но и в самых критических отзывах признавалось, что «постановщику удалось создать ряд волнующих сцен» и «найти яркие средства для выражения трагического положения героев»[[86]](#footnote-87).

Каверина часто упрекали в режиссерском диктате, самолюбовании, пренебрежении к актеру. Ему приходилось разъяснять свою позицию, говорить о своем признании роли «свободной творческой атмосферы» для актера. Он напоминал, что выдумка со спускающимися сверху носовыми платками, которыми герои «Конец — делу венец» утирали слезы, принадлежала актерам, что гитару в III акте «Без вины виноватых» ввели Оленин и Вечеслов; «Они творили отнюдь не по указке режиссера, а вполне самостоятельно, только органически восприняв идейный замысел режиссера»[[87]](#footnote-88). «Трус» был одним из последних спектаклей Каверина, где действовал сложившийся в лучшие годы Студии актерский ансамбль. Свободин, Вечеслов, Ф. П. Селезнев стремились к жизненности, правдивости. Осенью 1936 г. театр слили с Московским Художественным рабочим театром и переименовали в Московский драматический театр. Соединение это было механическим. Обученные в школе Малого театра, высокотехничные, сыгравшиеся актеры каверинской труппы не срабатывались с актерами другого театрального опыта. Умения подчинить труппу жесткой режиссерской воле у Каверина не было. Качествами «лидера», необходимыми главному режиссеру, он не обладал. Каверин был рыцарем студийного начала, но сохранять его в новых условиях становилось все труднее. В стремлении реорганизовать труппу Каверина поддерживали его актеры: Вечеслов, Цветкова, Царева, оставаясь с ним в самые трудные времена. Но атмосфера в театре складывалась такая, что не могла не возникнуть и творческая неудовлетворенность. Ушли в более прославленные театры заслуженные артисты Свободин и Половикова. Однако их лучшие роли были сыграны в каверинских спектаклях.

В середине 1930‑х гг. Каверин преподавал на режиссерском факультете ГИТИСа, написал работу «О самообразовании актера». Б. Г. Голубовский, ученик его режиссерского класса {39} в 1937 г., рассказывал о горячем интересе Каверина к репетициям Станиславского, к его методологии. Но ему претило ремесленничество и некомпетентное подражательство[[88]](#footnote-89). Он выступил в печати против «спекуляции на имени Станиславского»[[89]](#footnote-90), против схоластического толкования его идей.

Воспитанник традиции Малого театра, Каверин смотрел на искусство широко. В эпоху канонизации мхатовской системы он, заявляя о своем глубоком уважении к идеям Станиславского, ратовал за театры с разными творческими ликами, за дифференциацию стилей, за художественную самостоятельность. Приспособленчество ему было чуждо.

Его собственные режиссерские попытки утвердить революционную романтику не увенчались успехом. Поиски образных решений в «Думе о Британке» Ю. Яновского (1937) подсказывали ему стиль «народной песни о гражданской войне»: «Чтобы верно почувствовать ее, надо перечесть былины о богатырях, исторические песни», — записывал Каверин в рабочих тетрадях[[90]](#footnote-91). Однако в спектакле этот дух эпоса не воплотился в художественных открытиях. Режиссерскому воображению слышался эпический тон в зрительном облике «Думы о Британке»: холст, расшитый украинским узором, бандуристы и гусляры. Сопряжение же эпоса с романтической патетикой — ее должны были воплощать плакаты гражданской войны на занавесе — не удавалось.

Когда же Каверин отступал от своей линии, поддавался творческой растерянности, компромиссы оборачивались бесцветностью и шаблонностью. Так переусердствовал Каверин в отказе от «театральности» в юбилейной постановке трех пушкинских «маленьких трагедий», засушив спектакль, лишив его «музыки стиха», «искристой легкости»[[91]](#footnote-92).

Большие надежды возлагал Каверин на постановку «На дне» (1939). Горьковскую пьесу он прочел как произведение романтическое. «Мы, искавшие романтику у Шекспира, у Гюго, у испанцев, обретаем в Горьком отправную площадку для самого глубокого романтизма, потому что этот романтизм — кровь от крови, плоть от плоти нашего социалистического реализма», — писал он перед премьерой[[92]](#footnote-93).

Каверин долго готовился к постановке «На дне»: читал очерки Гиляровского о старой Москве, «Петербургские трущобы». В скоплении страшных ночлежек Хитрова рынка для него главным были не серые лохмотья нищеты, грязь, социальные беды и пороки. Обитатели их представлялись режиссеру не несчастными, {40} безнадежно искалеченными обществом, а сильными характерами. «Какие большие, какие талантливые люди, и ничего не могут сделать, сидя на этом дне. Сатин — дон Сезар де Базан, испанский дворянин. Он не раздет, он разодет в лохмотья… Актер — он гениальный актер. Не только хотел, но мог и должен был играть Гамлета. Еще одна загубленная жизнь». Таков был «сильный, романтичный замах спектакля»[[93]](#footnote-94). Но Каверин уже не имел в своем распоряжении труппы, способной осуществить его замысел. Театр был ослаблен организационными неурядицами, бесконечными переездами. В «На дне» трагическую тему загубленных огромных возможностей сумел воплотить лишь А. П. Шатов, игравший Актера. «Сцена из второго акта, когда Актер рассказывал Луке о театре, была превращена в целую драматическую новеллу»[[94]](#footnote-95). Трагедию несостоявшейся судьбы стремились выразить Вечеслов — Барон, Настя — Цветкова, Василиса — Царева. Но в спектакле не было Сатина, не было Пепла, не было Бубнова, Клеща, Костылева, которых играли актеры другой, чуждой Каверину части труппы. Самой существенной актерской неудачей, имевшей важное идейное значение, стал Лука. Каверин протестовал против «попыток скомпрометировать образ Луки мелкими приемами» у М. П. Молчанова. «Нет ничего легче, чем сделать его хитреньким жуликоватым пройдохой. Но как же это мелко для огромного Горького, для огромной глубины великого произведения»[[95]](#footnote-96). И все же Лука так и остался в спектакле «бытовым мужичонкой». В его сценах с Сатиным не звучал важный для замысла Каверина конфликт двух мировоззрений. Каверин не хотел копировать классический мхатовский спектакль. «В сердцах наших эта песня льется по-своему», — заявлял он о своих поисках «таких приемов, которые не приняты в советском театре для горьковских пьес»[[96]](#footnote-97).

Каверин переоценил свои силы и возможности театра (в том состоянии, в котором он оказался к 1939 г.), не сумел новаторски дерзко прочесть «На дне». Спектаклю не хватало последовательности режиссерской мысли, ее поддержки всеми актерами, в поисках «колорита» он грешил против меры и вкуса тем, что критика тех лет справедливо сочла «театральщиной»[[97]](#footnote-98). Однако деловая критика, анализ сильных и слабых сторон режиссуры тонули в «разносных» выступлениях.

Каверину не удался синтез реалистического и романтического в «На дне». Но он не оставил своего донкихотского сражения за «пламенный театр». В июне 1940 г. в саду «Аквариум» (своего помещения снова не было) он показал «Марию Тюдор» В. Гюго. Каверин, всегда веривший в современность гуманистической и тираноборческой {41} идеи романтической мелодрамы, и здесь, как в «Парижском тряпичнике», усиливал «социальную интонацию». Он старался снять налет архаической риторики с пьесы, создать эмоциональное напряжение на сцене и в зале. Стремительные фабульные повороты «Марии Тюдор» были талантливо и изобретательно проработаны режиссером. При этом захватывали не только смелая выдумка и остроумные находки, но и романтическая возвышенность всего тона спектакля. Каверин не опасался «эффектных ударов» в мелодраме: у ног королевы во втором акте ползал палач, зрители видели подслушивающих заговорщиков. Стилю романтической мелодрамы отвечали декорации Мандельберга — ночной Лондон, башни Тауэра, огни за Темзой. И, как во всех каверинских спектаклях конца 1930‑х гг., наиболее уязвимым местом оказался актерский ансамбль. В труппе уже не оставалось актеров, хранивших воспоминания об игре в романтических трагедиях мастеров Малого театра. Не было данных трагической героини у Царевой, игравшей Марию Тюдор. Это вело к неверной трактовке: «Королева Мария вызывала не ужас и отвращение, а улыбку и смех»[[98]](#footnote-99). Вокруг спектакля шла полемика, но жил он в гораздо более доброжелательной атмосфере, чем «На дне». Режиссерская увлеченность Каверина, его богатая фантазия уже не характеризовались как «эстетство».

Каверину была присуща высокая гражданская ответственность перед своим долгом художника. К началу Великой Отечественной войны в репертуаре его театра, единственного в Москве, была пьеса о войне — «Снега Финляндии» И. Куприянова и Д. Фибиха.

Осенью театр был перебазирован в Борисоглебск. Здесь Каверин ставил не только концертные программы, но и классику. С тринадцати репетиций была поставлена инсценировка «Накануне» И. С. Тургенева, играли «На дне». В военные годы проявилась устремленность Каверина к трагедии. В его рабочих планах имеются режиссерские разработки «Макбета», «Ричарда III», шиллеровских «Разбойников».

Зимой 1943/44 г. Каверин с группой актеров ездил в войска Карельского фронта. Были показаны осуществленные уже под Москвой, в 1943 г., «Сыновья» К. Я. Финна и «Генерал Брусилов» И. Л. Сельвинского.

26 февраля 1944 г. Московский драматический театр вернулся в Москву и открылся в зале на Таганке «Генералом Брусиловым». К сожалению, эта принципиально важная для Каверина работа не была замечена критикой. Однако коллектива, созданного Кавериным и проработавшего под его руководством двадцать лет, к тому времени не существовало. Было принято решение закрыть театр.

Каверин тяжело переживал конец своего детища. Рухнули его надежды показать «Грозу» и «На дне» на смотре русской классики. {42} Крушение творческих планов было для него страшнее, чем потеря положения «главного» режиссера.

Каверина сразу же пригласил Охлопков в Московский театр драмы на постановку пьесы Леонова «Обыкновенный человек» (22 мая 1944 г.). Спектакль этот, проживший более десяти лет, вошел в историю как актерский триумф Ю. С. Глизер в роли Констанции Львовны. О режиссуре Каверина всегда упоминалось мельком. Не говорила о ней и сама актриса. Но именно Каверин дал ей возможность «получить дополнительную площадь и “захватить” центр спектакля»[[99]](#footnote-100). В психологические коллизии, в плотный быт Каверин вводил острую характерность, гротеск, и только в таком режиссерском прочтении леоновской пьесы Глизер могла создать свой символ агрессивного мещанства.

Вторая постановка Каверина у Охлопкова — «Круг» С. Моэма (по принятой тогда транскрипции, С. Могэма) — с самого начала шла трудно. Каверин не воспринял духовной атмосферы скепсиса, жесткого разочарования в нравственных ценностях у героев «Круга», написанного в 1921 г. Он хотел ставить его как пьесу о современной Англии, обличавшую буржуазную мораль. Ирония Каверина по самому своему духу не могла быть презрительно-холодной, как у Могэма. Он был увлечен работой над «Кругом», его радовала игра М. И. Бабановой, взаимопонимание с художником В. А. Шестаковым. Ему виделся модернизированный вариант «Киноромана», и в «Круге» тоже было много пародийной джазовой музыки, эксцентриады, пантомимических сцен. Затейливостью и эффектностью мизансцен, элегантностью внешнего облика спектакля Каверин хотел заглушить чуждый ему иронический скептицизм. Критики ощущали искусственность в этом преодолении авторского стиля и характеризовали ее как манерность, претенциозность. Режиссера упрекали в тривиальности, но критики и сами тогда видели в «Круге» лишь очередную «фрачную» пьесу[[100]](#footnote-101).

В августе 1946 г. «Круг» был упомянут в постановлении ЦК ВКП (б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» как пример безыдейности и пошлости.

Последнее десятилетие жизни Каверина было насыщено работой. В самое трудное для него время он ставил концертные номера в Мосэстраде, программу для Аркадия Райкина и смотрел на это как на интересное, «очень нужное, воистину народное дело»[[101]](#footnote-102).

Его пригласил в Госет С. М. Михоэлс на постановку романтической трагедии П. Маркиша «Восстание в гетто» (июль 1947). Каверин продолжал преподавать, 26 июня 1948 г. ему было присвоено звание заслуженного деятеля искусств, в том же году он {43} получил диплом профессора. Но своего театра, «коллектива», в который он свято верил и без которого не мог существовать, у него больше не было. Поэтому бесцветными, приглушенными оказывались его последние постановки у Охлопкова — «Не от мира сего» К. Финна (15 августа 1948), «Мать» Горького по охлопковской инсценировке (16 ноября 1948) — в театре, не ставшем ему близким.

С 1949 г. Каверин перешел на московское радио, возглавив отдел театральных постановок. Здесь нашли творческое применение его феноменальная начитанность, эрудиция, культура, фантазия. Свой режиссерский опыт Каверин передавал и студентам Московской консерватории, профессором которой он стал за год до смерти.

Последний спектакль Каверина «Свадьба Фигаро» (1956) был поставлен в Оперной студии Консерватории. На крохотной сцене, с «неголосистым» хором и небольшим оркестром, жил тот дух студийного начала, верность которому всю жизнь хранил Каверин. Эту учебную постановку отличал режиссерский вкус, тонкое ощущение моцартовской музыки[[102]](#footnote-103).

Каверин оставался активным деятелем советского театра до последнего дня жизни. Он много консультировал, заседал в жюри различных конкурсов, выступал в печати. Писал мемуары, пробовал силы в прозе — в «театральных рассказах» нашло отражение многое из его судьбы в искусстве.

Режиссер, много обещавший в свои юные годы, едва ли не самый популярный из руководителей молодых театральных студий 1920‑х гг., Каверин в следующие десятилетия не занял ведущего места в процессе театрального развития. Но через весь свой творческий путь Каверин пронес собственный идеал высокого театра, святую веру в силу театрального коллектива. В искусстве социалистического реализма он настойчиво стремился выявить его героико-романтические черты. Героика, выраженная в формах патетических, ее песенная стихия, фольклорная образность привлекали его в произведениях о гражданской войне — «По ту сторону сердца», «Думе о Британке». Лучшим своим работам 1930‑х гг. Каверин сообщал эту романтическую воодушевленность. Никто другой в советском театре не был таким страстным приверженцем романтической мелодрамы, ее демократизма и тираноборческого пафоса.

# **{****44}** Ю. РыбаковаАктерская режиссура И. Н. Берсенева

Имя режиссера И. Н. Берсенева (1889 – 1951) стоит в одном ряду с теми, кто был взращен и воспитан Московским Художественным театром, кто вошел в советскую режиссуру 1930‑х гг. и передал традиции «художественников» послевоенному театру. Значение МХАТ и его студий, так заботливо ведомых К. С. Станиславским, особенно ценно в перспективе последующих десятилетий, когда бывшие «художественники» и студийцы Е. Б. Вахтангов, А. Д. Попов, А. Д. Дикий, Б. М. Сушкевич, М. О. Кнебель, С. Г. Бирман, И. Н. Берсенев стали ведущими режиссерами советского театра. Эти художники всегда оставались верны духу творчества. У воспитанников МХАТ, непохожих друг на друга, идущих своими путями, общее было в истоках, в той школе, которая утверждала приоритет «жизни человеческого духа» на сцене, стремилась открыть в студийце творца. Усилия Л. А. Сулержицкого, возглавившего, по желанию Станиславского, Первую студию, были направлены на развитие в человеке этического начала, на формирование его мировоззрения. Талант понимался как нечто вторичное по отношению к духовно определившейся личности. Только нравственно зрелый человек имел право распоряжаться своими художественными способностями.

Система Станиславского, заветы Сулержицкого наполнили новым смыслом понятие прошлого века «актерская режиссура». В студийном движении знание техники театрального дела считалось продолжением этической, мировоззренческой программы труппы. Полнота ответственности за играемый спектакль, глубокое профессиональное осмысление всего процесса постановки и, главное, способность сознательно строить свою роль — все это обогащало актера и режиссерским умением. Режиссура роли становилась началом режиссуры спектакля. Актер, создающий свою роль и спектакль в целом, стал главной фигурой в театре. Студийцы выступали во всеоружии театральных знаний. Потому-то оставшийся сначала без режиссера, а потом и без театра актер МХАТ‑2 Берсенев вошел в историю советской сцены как наследник мхатовских традиций в «актерской режиссуре». Рядом с корифеями режиссуры, основателями систем и театров, появлялись актеры-режиссеры, их единомышленники и ученики. Актеры прежде всего, они не всегда чувствовали себя в режиссуре уверенно, нередко оставались всего лишь последователями. Поставленные ими спектакли опирались на твердое знание системы. Возникавшая полемика {45} по поводу толкования отдельных сторон учения Станиславского не меняла исходной верности ему. Актеры-режиссеры носили звание ученичества с гордостью, были преданы своим великим учителям. Оснащенные учением и заветами предшественников, они возрождали домхатовскую актерскую режиссуру в новом качестве. Все это поднимало общий культурный уровень театра, помогало широкому внедрению в жизнь системы Станиславского. Однако мера творческой самостоятельности оказывалась сниженной. На смену гениальным прозрениям пришли знание, культура и верность авторитетам. Творческий дух системы продолжал жить в спектаклях ее последователей — сами же мастера актерской режиссуры выступали скорее в роли культурных просветителей.

Провинциальный актер И. Н. Берсенев был приглашен в 1911 г. в МХТ, в 1922 г. перешел в Первую студию театра и стал помощником ее руководителя М. А. Чехова. Во МХАТ‑2, организованном из Первой студии в 1924 г., в середине 1920‑х гг. состоялся его режиссерский дебют. После отъезда за границу художественного руководителя театра М. А. Чехова, после ухода А. Д. Попова, А. Д. Дикого, В. С. Смышляева, Б. М. Сушкевича судьба МХАТ‑2 оказалась целиком в руках его актеров. Режиссеры со стороны не приглашались. Спектакли ставили актерские коллегии. Благодаря активизировавшейся «актерской режиссуре» театр продолжал жить, развивая свои традиции.

Возглавив в 1928 г. МХАТ‑2, Берсенев оказался хозяином рачительным и корректным, уверенно владеющим секретами «театральной кухни». На смену мятущимся, трагическим героям М. А. Чехова, который в своих образах искал сопряжений с общечеловеческими масштабами, пришел рядовой герой — современник. В будничном прозаическом быте искал режиссер приметы нового. Гиперболы казались ему изменой реализму. Он стремился упорядочить чрезмерную актерскую эмоциональность, искал средств для передачи чувств житейских, обыденных.

Вл. И. Немирович-Данченко открыл в Берсеневе, часто игравшем героев, характерного актера. Этот актер и продолжился в Берсеневе-режиссере. Его глаз замечал будничное, характерное, комическое, дорожа внутренним драматизмом явления. Минуте подвига, высокому проявлению чувств он предпочитал то, что свершалось изо дня в день. Он стремился передать в театре прозу эпохи, ее быт. Настоящей находкой для него стала пьеса «Чудак» (1929) молодого А. Н. Афиногенова, в которой действовали рядовые люди маленького города. В событиях пьесы нет ничего исключительного. В жизнь героев пришло разочарование. Распался союз энтузиастов, которые хотели сегодня, на собственном опыте доказать силу и величие идей социализма. Сцена представляла собой традиционный павильон с дощатыми стенами и свисающей лампой под металлическим колпаком, комнату перегораживали канцелярские столы. Достоверное воспроизведение незатейливой, почти убогой среды было принципиально важным для режиссера, хотевшего показать обыденное течение жизни. {46} Роль главного героя, подлинного энтузиаста, которого драматург полемически назвал чудаком, была поручена комедийному актеру с мягкими лирическими интонациями — А. М. Азарину. Театр шел за драматургом, ища приметы высокого в обыденном и комедийном. Актеру было свойственно раскованное существование на сцене. На это-то и ориентировался режиссер, требуя свободного, органического выявления духовной жизни героя.

Работая с Афиногеновым, сокращая монологи, Берсенев стремился укрупнить драматизм пьесы. О чудаке Волгине нельзя было рассказывать декларативно и безмятежно. Для режиссера эта судьба обретала смысл только в борьбе, в противостоянии обстоятельствам жизни, которые делали Волгина чудаком. Не случайно герой всем и сразу напомнил Сулержицкого. Сходство это «первым заметил исполнитель, А. М. Азарин, и на “воспоминании о Сулере” многое построил в роли»[[103]](#footnote-104). Актер щедро пользовался комедийными красками, обращая внимание на широту характера Волгина, на его склонность к веселью. Печалился он, — как вспоминала С. Г. Бирман, — налетами. В сменах веселья и печали прорывалось напряжение его духовной жизни, противостояние тем, кто был зауряден и пошл. Враждебный Волгину мир был представлен также в психологически достоверных тонах, без гротеска и заострений. Формалист и бюрократ, директор бумажной фабрики, где работали все герои, Дробный (А. И. Чебан) в иные мгновения оказывался способен на человеческие порывы, которые, правда, посещали его слишком поздно. Председателя месткома Трощину Бирман показывала драматической фигурой, для которой за циркулярами и мероприятиями неожиданно открывалась подлинная жизнь. Житейски достоверная духовная убогость ближайших сослуживцев бухгалтера Волгина не нуждалась в преувеличениях: она поражала, будучи показанной в натуральную величину. Драматизм рождался в столкновении психологически точных характеров. Смыслом спектакля становилась борьба и нравственная победа Волгина. Спектакль вошел в историю советского театра как один из этапных в освоении современной драматургии.

Последней работой Берсенева во МХАТ‑2 была совместная с режиссером Б. Н. Нордом постановка пьесы Ж. Деваля «Мольба о жизни». В этой хронике французской буржуазной семьи характеры главного героя Пьера Массубра и его возлюбленной Женевьевы были психологически детально разработаны Берсеневым и Гиацинтовой. Однако необходимость следить за судьбами героя в течение пятидесяти лет привела автора к эскизности многих сцен. Берсенев пытался этот недостаток компенсировать постановочными приемами. Действие пьесы не выходило за пределы дома Муссубров. Художник В. А. Фаворский в декорациях стремился преодолеть камерность действия. За деталями интерьера высились {47} то очертания собора Парижской Богоматери, то контуры Эйфелевой башни, то толпы равнодушных небоскребов. Когда умирала жена Массубра, за бархатными малиновыми драпировками ее спальни раздавались звуки военного марша — напоминание о первой мировой войне. Загубленная жизнь Франсуазы воспринималась в одном ряду с участью погибших на фронте солдат. Все они — жертвы мира Массубров: так образно выявлялась мысль режиссуры. МХАТ‑2 почувствовал Деваля и заострил обличительный смысл пьесы, пользуясь любым поводом, чтобы быть еще более злым. Во время свидания Пьер и Женевьева обменивались бурным поцелуем и тут же застывали в позе, вызывающей сомнение в их «любви», — писал Юзовский, отмечая, что Берсенев и Норд каждому образу «придали те или иные черты гротеска, но осторожно, осторожно, чтобы больше показать образы изнутри, психологически, что тоже входило в расчеты автора»[[104]](#footnote-105).

Стиль спектакля воплотился в игре Берсенева. Молодой инженер Пьер Массубр судорожно и жадно цеплялся за жизнь, но приходил к старости внутренне одряхлевшим. Актер передавал ощущение пронзительной бессмысленности прошедшего и горький юмор. Символической казалась сцена, в которой стареющий Пьер занимался гимнастикой, делал маникюр и силился демонстрировать свою ловкость приятелям сына. Процесс старения героев в игре Берсенева и Гиацинтовой становился развенчанием их мнимой силы и жизнестойкости. Кокетливая Женевьева в свои шестьдесят пыталась по-прежнему демонстрировать страсть и обаяние: «Женевьева продолжает щебетать, любуйтесь, — она все так же свежа. Она вынимает зеркальце и вдруг совсем про себя, так, чтоб никто не слышал — ни Пьер, ни публика, ни она сама, — произносит короткое, трезвое, холодное, глухое “да” и сейчас же опять продолжает щебетать»[[105]](#footnote-106). Психологизм мхатовской школы здесь органически соединился с приемами заострения.

В период работы во МХАТ‑2 определился режиссерский почерк Берсенева. Его спектакли отличались цельностью этической темы, строгим стилевым единством. Его замысел всегда опирался на актера, успех спектакля зависел полностью от актерской отдачи. Берсенев во многом изменил направление МХАТ‑2, обратив театр к современности («Чудак» Афиногенова, «Земля и небо» бр. Тур, «Часовщик и курица» И. Кочерги), усилив социальное звучание спектаклей. Однако работа режиссера, боровшегося за новый репертуар и новую позицию театра, в 1936 г. прервалась. «В 1936 г. МХАТ‑2 был объявлен “посредственным театром, сохранение которого в Москве не вызывается необходимостью”, и закрыт. Хотя театр этот испытывал несомненные трудности развития, все же постановление о его ликвидации было, без сомнения, {48} неоправданным», — читаем в современной работе по истории советского театра[[106]](#footnote-107).

Театр имени МГСПС, где волей судьбы оказался Берсенев в 1936 г., имел к тому времени сложившиеся традиции боевого агитационного спектакля. Руководитель театра режиссер Е. О. Любимов-Ланской вел его дорогой сценической публицистики, подчеркнуто социальных характеристик. Берсенев вынужден был учитывать особенности труппы, в которой ему привелось работать. В 1936 г. он вместе с актером В. В. Ваниным поставил пьесу-плакат Афиногенова «Салют, Испания!» Публицистический тон спектакля соответствовал стилю театра и тревожному духу времени. Темперамент режиссера сказался в том, что постановка «была настолько динамична, настолько активна, так объединяла в ходе сценического действия актеров и зрителей, что в момент, когда добровольцы уходили через зрительный зал на фронт, зрители вставали, подхватывали песню бойцов, взволнованно приветствовали их»[[107]](#footnote-108).

Осваивая незнакомые ему до сих пор приемы политического агитационного спектакля, Берсенев многое открыл для себя в решении массовых сцен (в спектаклях «Порт-Артур» Л. В. Никулина и «Салют, Испания!»). И, главное, одухотворил плакатную публицистику драматургии. Однако режиссер работал в театре, где чувствовал себя чужим. Он был лишен возможности определять репертуар, выбирать своих актеров, ему не хватало обстоятельного психологизма прежних спектаклей.

В 1938 г. Берсенев стал во главе нового театра, организованного из разных творческих коллективов: ТРАМа и Студии под руководством Р. Н. Симонова. Два театра жили под одной крышей, не сливаясь воедино, пока не появились «кочующие» актеры бывшего МХАТ‑2 Берсенев, Бирман, Гиацинтова. Новый главный режиссер сумел сплавить воедино два театра, сохранив и развив впоследствии их лучшие традиции. Выступая перед труппой в апреле 1938 г., он так определил особенности вверенных ему коллективов: «У симоновцев есть известная студийность, которая требует прорыва на какое-то большое мастерство. Они немного все под сурдинку, под колпачком делают. Вкус у них хороший. А у трамовцев не хватает именно некоторой культуры, но зато есть настоящая сочность, хороший звонкий темперамент»[[108]](#footnote-109). Возможности обоих коллективов он возвел в степень подлинного профессионализма. Организационный и режиссерский дар Берсенева способствовал тому, что в Москве был основан новый театр — Театр имени Ленинского комсомола.

В течение тринадцати лет, до конца жизни оставался Берсенев руководителем молодежного московского театра, творчески {49} оправдывая присвоенное ему имя. Он возродил в этом театре традиции «Чудака», искал нового героя, работал над объемным психологическим портретом современника. Вместе с тем новый театр знакомил молодого зрителя с отечественной и зарубежной классикой, как бы продолжая традиции МХАТ‑2.

В лице бывших трамовцев Берсенев впервые столкнулся с полупрофессиональными актерами, большинство которых не считало необходимым учиться, полагая свой типаж основой сценической работы. В связи с этим Берсенев выступил в печати со статьями об актерском творчестве. Там прочитывался ответ на возникшую в его театре полемику: от себя или от образа должен идти актер в работе. Берсенев ориентировал труппу на путь профессионализма. Сам он всегда шел от образа. Режиссер прививал актерам высокую культуру работы над спектаклем, унаследованную им от своего учителя Немировича-Данченко. Бывшие трамовцы становились видными актерами. В. Р. Соловьев, придя в ТРАМ от станка, собственные качества волевого, целеустремленного, деятельного человека передавал героям, неизменно повторяя в них себя. Берсенев учил актера идти от представлений об образе и пропускать его через свой душевный и физический аппарат. Так сформировался в театре исполнитель современных ролей, актер большой искренности и широкого диапазона. Он сыграл роль венгерского коммуниста Пали Эстерага («Мой сын» Ш. Гергеля и О. С. Литовского, 1939) и прославившего его Сергея Луконина («Парень из нашего города» К. М. Симонова, 1941).

Пьеса Гергеля и Литовского содержала в себе темы и образы, которые интересовали Берсенева. В центре стояли два героических характера: венгерский коммунист Пали Эстераг, нелегально вернувшийся на родину, где хозяйничали фашисты, и его мать Мария, от которой требовали, чтобы она опознала сына. Различные по своей природе, герои пьесы эстетически по-разному были воплощены актерами. Героическое режиссер воспринимал как сложную общественную категорию, нуждающуюся в не менее сложном художественном воплощении. Исполнение Соловьевым роли Пали обнаружило близость публицистическому нерву спектакля «Салют, Испания!» Одновременно в режиссуре ощущалась верность психологическим традициям МХАТ‑2. Обреченный драматическим сюжетом на бездействие, почти безмолвие (Пали появлялся перед зрителем в сценах допроса и краткого свидания с матерью), Соловьев сумел передать духовную стойкость человека, раскрыть героическую биографию коммуниста, уверенного в правоте своего дела.

Но героическая тема для режиссера не ограничивалась образом Пали. Бирман начинала роль Марии Эстераг безмолвно, почти неподвижно, с опущенными веками, сидя за шитьем. Актриса воплощала спокойствие подавленной бури, в минуты взрыва прибегая к острым, эксцентрическим приемам. В сцене ссоры со своим зятем Ковачем, благополучным, трусливым и бесконечно чуждым ей человеком, Мария — Бирман не боялась быть некрасивой, {50} даже страшной. Одетая в уродливое, нелепо висящее на ее плечах платье, она с гневом кричала Ковачу, чтобы он не смел называть ее матерью. «В этой ситуации она и величественна и смешновата… Применять в положительной роли эксцентрические приемы — это кажется странным. Однако удивление исчезает, если понять более глубокие причины применения Бирман острых и парадоксальных приемов. Бирман терпеть не может людей неглубокой, примитивной души. Ее интересуют люди сложные, противоречивые, духовно богатые… Бирман важен своеобразный, индивидуально неповторимый душевный мир героя, важно, чтобы ее героиня не походила ни на какую другую героиню, имела резкую, яркую индивидуальность. И эксцентрический прием заставляет врезаться в сознание зрителя индивидуальность ее героини», — писал П. П. Громов[[109]](#footnote-110). Он же отмечал в ее исполнении «сочетание духовного величия и мягкой женственности». Эти наблюдения позволили критику так определить принципы воплощения героического характера в театре: «Всем своим поведением Бирман — Эстераг доказывает, что образ положительного героя в искусстве можно создавать не только путем генерализации, выделения типических черт в герое, но и обратным путем, путем индивидуализации, показа резкой, даже парадоксально субъективной индивидуальности»[[110]](#footnote-111). Она дополняла обобщенную героику Соловьева — Пали глубокой человечностью, неповторимостью характера.

В спектакле «Мой сын» скупое проявление страстей передавало атмосферу напряженности: «В самых драматических сценах, когда, казалось, необходимо полно и открыто отдаться чувствам, актеры сдержанны, и чем больше они “скрывают” свои чувства, тем ярче и сильнее эти чувства проявляются»[[111]](#footnote-112). Так режиссером был преодолен схематизм пьесы, а ее однодневная злободневность эстетически обогащена.

Актриса Гиацинтова, сорок лет проработавшая рядом с Берсеневым, сорежиссер некоторых его спектаклей и спутница его жизни, считала интерес к современности главным в его таланте: «У него, очевидно, благодаря его необычайно темпераментной натуре, необыкновенное ощущение сегодняшнего дня, необычайный слух на это»[[112]](#footnote-113).

Классические пьесы — «Нора» Г. Ибсена (1939) и «Валенсианская вдова» Лопе де Вега (1940) — Берсенев поставил вместе с Гиацинтовой.

Идея «актерской режиссуры» нового качества продолжала воплощаться в жизнь. В театрах, руководимых Берсеневым, то и дело появлялись спектакли, поставленные актерами: С. Г. Бирман, С. В. Гиацинтовой, В. В. Ваниным, В. Р. Соловьевым. Актеры {51} либо являлись сорежиссерами тех спектаклей, в которых они исполняли ведущие роли, либо выступали с самостоятельной работой. В обоих случаях именно на «актерскую режиссуру» опирался Берсенев, именно она стала для него проводником мхатовского отношения к образу и его сценического воплощения. Так С. В. Гиацинтова совершенно органически стала помогать Берсеневу во время репетиций. Поначалу актриса предполагала лишь сыграть роли Леонарды и Норы. Однако место, отведенное актеру в берсеневском спектакле, было так значительно, а студийный дух совместного выявления зерна роли настолько преобладал над единовластным режиссерским решением, что актриса стала сорежиссером обоих спектаклей.

В «Норе» режиссеров увлекала тема духовного становления героини, освобождения ее от догматов жизни. Показательно, что критики сравнивали этот спектакль с поставленной А. М. Лобановым в Театре Революции «Таней» А. Н. Арбузова. Нора была родственна современным героиням бескомпромиссностью, сознанием нравственных основ жизни. Гиацинтова, актриса «интеллектуальная и волевая», как писали о ней, показала взрослую уставшую женщину. «Жаворонок линяет на глазах, белочка превращается в мечущуюся, затравленную женщину. Невозможно забыть, как Нора прячется “под крыло” Гельмера, как она целует его руку судорожными, по-птичьи клюющими поцелуями, словно сама себя хочет уверить, что все по-прежнему, она девочка, и защита ее надежна», — писала А. Я. Бруштейн[[113]](#footnote-114). Духовный свет и суровую непреклонность раскрывала актриса в своей героине. «Это гамлетизированная Нора, не всегда способная действовать со всей непосредственностью чувств», — заметил А. П. Мацкин, который назвал театр, руководимый Берсеневым, «интеллектуальным», отдающим «предпочтение идейному конфликту»[[114]](#footnote-115). Основой драматической борьбы становилась несовместимость духовного уровня Норы и этической несостоятельности Гельмера.

Годы исканий и труда развили у Берсенева умение работать с актером, точно распределять роли, достигать законченности ансамбля. Гиацинтова называла характерной чертой режиссера «видение целого спектакля, отсутствие случайностей, то есть его фантазия может развиваться тут же на репетиции, но подчеркивая не случайную, а основную мысль. У него в спектакле всегда заложена мысль, которая с течением времени делается острее, полнее и осознаннее… Если с самого начала в его режиссерских работах была расплывчатость, то сейчас все это делается гораздо оформленнее»[[115]](#footnote-116). Берсенев стремился осуществлять мхатовские принципы работы с актером, следовать системе Станиславского.

Последней предвоенной постановкой Берсенева, которую он осуществил вместе с актером Соловьевым, была пьеса К. М. Симонова {52} «Парень из нашего города» (1941). Спектакль вывел на сцену подлинного героя, он стал вершинным достижением режиссера в этот период. Берсенев, любивший отыскивать молодых авторов, открыл для театра Симонова. Режиссер почувствовал близкого себе драматурга еще год назад, когда молодой писатель принес в театр свою первую пьесу «История одной любви». Берсенев следил за ее постановкой, режиссером которой был Соловьев. Газеты дружно ругали пьесу, а художественный руководитель театра, как вспоминал Симонов, «смело и густо» включил премьеру в репертуар. Замысел новой симоновской пьесы рождался в театре и обсуждался с Берсеневым, он же дал ей название «Парень из нашего города». Берсенев вывел на сцену героев Симонова как представителей поколения, готового принять на свои плечи грядущие страшные испытания.

Сергей Луконин у Соловьева был старше и опытнее симоновского героя. Менее выразительный в первых сценах, когда Лукокин учился, бегал на свидания, актер становился неповторимо страстен, раскрывая военную судьбу героя. Элементы публицистичности были в зрительном образе спектакля (художник — М. А. Виноградов): на спускавшемся в оркестр перед каждой сценой красном стяге появлялись даты сражений в Испании, на Халхин-Голе — вехи героического пути Луконина. «Прием хронологического следования за героем наполнялся жизнью. Хронология становилась поэзией», — вспоминала И. Л. Вишневская[[116]](#footnote-117). Встречи и расставания героев создавали особый ритм спектакля, в котором угадывалось ближайшее будущее. Зрители встретились с действительностью «не в ее минувшем, не даже в ее настоящем, но в ее прозрениях, предвидениях, предощущениях»[[117]](#footnote-118).

Рядом с Лукониным — Соловьевым в спектакле жили Бурмин — Р. Я. Плятт, Полина Францевна Сюлли — С. Г. Бирман, Варя — Н. Н. Паркалаб, Гулиашвили — Б. Ю. Оленин. Психологические портреты современников были даны крупным планом и объединялись патриотической темой пьесы. Режиссер не планировал заранее мизансцен, не навязывал актерам своего видения характеров, не торопил исполнителей к результату. Каждый актер должен был сам «родить» своего героя, самостоятельно осознавшего чувство Родины. Спектакль «Парень из нашего города» вывел Берсенева на рубеж важнейших современных тем, обнаружил еще раз плодотворность искусства режиссера-мхатовца.

Берсенев и в период войны сохранял в театре ритм, единый с жизнью страны. 24 сентября 1941 г. Берсенев, Бирман и Гиацинтова выпустили спектакль «Новый порядок», составленный из пьес «Христиан Бетц» Ф. Вольфа, «Тсс… Тише» Б. Брехта, «Кусок мяса» Н. А. Венкстерн.

Берсенев первым поставил пьесу А. Е. Корнейчука «Фронт», которую театр показал, находясь в эвакуации в Самарканде, в октябре {53} 1942 г. Сатирическое начало пьесы заставило режиссера вспомнить работу над агитационными спектаклями. Иногда, правда, разоблачение становилось прямолинейным. Иван Горлов в исполнении В. П. Мельникова был ограничен, грубоват и простоват. Он даже срывался в истерику, что противоречило драматургической основе образа. И уж совсем резким диссонансом ко всему происходящему была вульгарная безымянная девица кафешантанного образца, появлявшаяся на вечеринке у Горлова. Таковы были издержки в целом художественно убедительной постановки. Центр тяжести спектакля был перенесен на исполнителей ролей Мирона (Берсенев) и Огнева (Соловьев). «Берсенев сделал очень много, чтобы зритель увидел перед собой не резонера, а живого человека, болеющего душой за те недостатки, которые он нашел в армии, и не щадящего родного брата, чтобы эти недостатки вскрыть и преодолеть», — отозвался об увиденном А. Н. Толстой. Он дал высокую оценку спектаклю, проникнутому патриотическим чувством: «Заслуга театра большая и главная состоит в том, что он сумел перенести эту острую и волнующую публицистику на язык сценического действия»[[118]](#footnote-119). Рецензенты единодушно отмечали удачную сцену на передовой, поставленную в лучших традициях мхатовского реализма. Под свист ветра и гудение проводов несколько бойцов в маскировочных халатах вели неторопливую беседу на пороге смертельного боя. В этой сцене юмор переплетался с лирикой и героикой.

К патриотической теме Берсенев был подготовлен своими спектаклями 1930‑х гг. Успех «Фронта» продолжил добытое в «Чудаке», «Моем сыне», «Парне из нашего города». Преемственность сказывалась и в том, что идеальным героем его спектаклей был В. Р. Соловьев, обладавший обаянием мужественной, героической личности.

Романтический пафос был чужд Берсеневу, оттого он потерпел неудачу в спектакле «Юность отцов» Б. Л. Горбатова (1943) и вновь обрел успех, обратившись к сюжету прозаическому, обыденному. У близкого театру драматурга Симонова он нашел пьесу «Так и будет» (1944), внешне будничную, но лирически напряженную. Она камерна, в ней действовали и никогда не воевавшие люди, и понесшие тяжелые утраты на войне. Герои встречались и расставались в мирной московской квартире. Их драматические переживания уводились в подтекст. Как никакая другая симоновская пьеса, эта была ориентирована на мхатовское исполнение. Татьяна Тэсс так оценила особенности режиссерской работы Берсенева: «Он получил текст, лишенный пафоса, построенный на “незаметности”, на простом слове, на обыкновенной человеческой речи, не отягощенной ни восклицаниями, ни патетикой. Берсенев хорошо почувствовал это свойство текста. Простая интонация, ее доверчивая интимность стали основой спектакля. Постановщик почувствовал в пьесе и второе: внутренний смысл, заложенный {54} во многих простых фразах, то душевное движение, которое их согревает. Он проделал с этим подтекстом тонкую и сложную режиссерскую работу. Многие фразы “освещены” изнутри, но вместе с тем лишены навязчивой многозначительности»[[119]](#footnote-120).

Предложенные Гиацинтовой и введенные драматургом в текст слова Л. Н. Толстого о затягивающихся ранах войны стали сверхзадачей спектакля. Театр не хотел преуменьшить глубины страданий, причиненных войной, и он же возлагал надежды на их исцеление. Герои спектакля жили внутренне сосредоточенно и чутко. Савельев — Берсенев, раненый, потерявший жену и дочь, был сдержан и подтянут. «В раскрывающемся в его душе новом чувстве и даже в самой его борьбе с этим чувством он постепенно обретает себя, ощущая целительную силу утверждающей себя жизни»[[120]](#footnote-121). Профессорская дочь Ольга тоже была сосредоточена на зарождающейся любви: «Она мало говорит, но больше слушает, стремясь скорее почувствовать, чем понять все, что происходит в душе Савельева». Но драматичнее всего мысль спектакля прозвучала в роли майора медицинской службы Анны Греч, которую сыграла Бирман. Некрасивая, усталая немолодая женщина с нелепым высоким голосом казалась поначалу комической фигурой. Но именно она становилась настоящей лирической героиней спектакля. Анна Греч — Бирман не могла надеяться на то, что ее душевные раны затянутся скоро. Любовь ее оставалась безответной, неузнанной. Ее сердечная щедрость проявлялась в том, с какой готовностью она врачевала раны окружающих.

Вкус к психологическому анализу, владение комедийным жанром в спектакле «Так и будет» оказались на службе у лирической темы. Впервые лирическое было так щедро и глубоко развернуто Берсеневым. В давно определившемся, казалось, таланте маститого режиссера открывались новые стороны. Лирический ракурс обнаруживал душевные глубины знакомых и дорогих ему героев современности.

Силу лирического чувства, способного противостоять социальному злу, Берсенев показал в спектакле «Наш общий друг» Н. А. Венкстерн (1946), созданному по одноименному роману Ч. Диккенса. Свой режиссерский замысел он облек в формулу: «Общий друг — любовь. Общий враг — богатство»[[121]](#footnote-122). Найдя изобразительное решение спектакля в рисунках Доре из жизни Лондона, Берсенев отметил, что художник «изображает страшное с английской сентиментальностью». Обостренная чувствительность к упование на любовь пронизывали спектакль. Театр прочел романиста по-своему, «избавив положительных героев спектакля от налета слащавости»[[122]](#footnote-123). Мысль о человечности тронутых любовью {55} сердец, начатая в «Так и будет», продолжилась в «Нашем общем друге».

Верный мхатовскому реализму, Берсенев шел в своей режиссуре дедуктивным путем, охватывая спектакль и роль единым взором, предполагая возможную импровизацию в пределах принятого решения. Он умел сделать театрально-выразительным бытовое течение жизни. Его беспристрастно-объективная манера, стремление к негромкой интонации не исключали комедийных и лирических красок в спектакле.

«Актерская режиссура», рожденная студийным движением 1920‑х гг., выполняла просветительную миссию: широко распространяя искусство МХАТ, она в целом обогатила театр высокой культурой работы над спектаклем, строгим вкусом в выборе репертуара, серьезной ориентацией на актера прежде всего. «Если меня спросят, какова моя основная профессия, — писал Берсенев, — режиссер я или актер? — потороплюсь ответить: актер. Актер, занимающийся режиссурой… Потому я и пришел в режиссуру, что мне хотелось себя “обеспечить” таким режиссером, какой мне как актеру был бы наиболее удобен и приятен. Для меня в театре актер — это главное и основное»[[123]](#footnote-124).

В историю студийного движения Берсенев вошел как один из убежденных последователей МХАТ, полпред «актерской режиссуры», пропагандист современной темы и современного героя на сцене.

# **{****56}** С. БушуеваЕще одна студия*Б. М. Сушкевич в Новом театре*

Б. М. Сушкевич принял труппу Нового театра весной 1937 г. За спиной осталось режиссерство в Госдраме, в разгаре была педагогическая работа в театральном училище. Шел пятый год его ленинградской жизни.

Ленинградский Сушкевич мало походил на Сушкевича московского. Если в начале 1930‑х гг., будучи главным режиссером Госдрамы, он еще пытался привить — впрочем, безуспешно — академической сцене принципы вахтанговского гротеска, то потом он совершенно оставил эти попытки и, подводя в 1940 г. итоги своей ленинградской деятельности, не без горечи констатировал: «В течение всего периода ленинградского я даже потерял свой режиссерский почерк… если те, кто помнят меня, как режиссера, сравнят немного спектакли “Дело”, “Закат”, “Тень освободителя” с другими, они увидят, что эти спектакли несколько иного почерка, чем те, которые я поставил в Ленинграде. Не случайно, что за последнее время во всех отчетах конца сезона всегда говорилось обо мне как о довольно скучном режиссере, который занимается в основном педагогической деятельностью»[[124]](#footnote-125).

Интересна в данном случае ссылка на спектакли, которые, по мнению Сушкевича, определяли его режиссерский почерк. И «Сверчок», и даже полностью принадлежавший ему «Расточитель» словно забыты. Вспомнились те режиссерские работы, которые продолжали позднюю вахтанговскую линию — линию психологического и пластического гротеска. Московский режиссер, которого в Ленинграде воспринимали как лазутчика из лагеря «системы», причем ортодоксальной, классической системы, основанной на принципе «переживания», а не «оправдания», сам себя и в 1940 г. по-прежнему считал продолжателем вахтанговской школы.

Правда, в непрофессиональных аудиториях в конце 1930‑х гг. Сушкевич говорил уже только и исключительно о школе Станиславского, да и сценическая его практика, как признавал он сам, не несла на себе особых следов вахтанговского влияния.

Это противоречие легко объясняется специфическими условиями времени, когда происходила канонизация системы Станиславского {57} и в связи с этим — как бы унификация стилевых поисков. Но к чести Сушкевича следует признать, что он сохранил верность вахтанговской школе и на словах, и на деле, ибо вахтанговское «зерно» явно ощущалось в том варианте «системы», которую он упорно насаждал в Ленинграде.

Дело в том, что как педагогическая, так и режиссерско-педагогическая деятельность Сушкевича конца 1930‑х гг. пошла по руслу внедрения системы с акцентированием в ней момента формы. И если в 1933 г. это акцентирование имело вид противопоставления вахтанговского «метода оправдания» мхатовскому методу переживания (в известной речи Сушкевича «Семь моментов работы над ролью», произнесенной перед труппой Госдрамы[[125]](#footnote-126)), то позже, в условиях канонизации «системы» это взывание к профессионализму выглядело уже героической попыткой спасти актерское искусство от растворения его в аморфной стихии жизнеподобия. В 1938 г. Сушкевич писал, что актерство — «не только искусство, но и профессия. Следует раз и навсегда установить, что игра от себя, вне образа — не профессиональна, это дилетантизм и субъективизм… нельзя назвать литератором человека, пишущего только свои дневники… в любом искусстве только умение создавать художественные образы может быть названо профессиональным… В каждой профессии имеются навыки и приемы обращения с инструментом и материалом. Только в театральном деле никогда не ставился с должной честностью вопрос о приемах и технологии актерского мастерства… обязанность театральных педагогов предоставить в его (студента. — *С. Б*.) распоряжение как бы набор… приемов»[[126]](#footnote-127).

Если не учитывать контекста времени и пренебречь всем прошлым опытом Сушкевича, то подобные высказывания, которые переходят у него из лекции в лекцию, из статьи в статью, могут показаться примером отрыва «формы от содержания» и, следовательно, забвения основных принципов «системы». Но в том-то и дело, что акцент на форме, на технологии, на профессионализме поставило время, и именно этот акцент сделал позицию Сушкевича полемической по отношению к канонизированной «системе», обнаружив его глубокую внутреннюю верность тому варианту «системы», который развивал поздний Вахтангов с его подчеркнутым вниманием к форме.

Надо сказать, что сосредоточение на форме вообще было характерно для Сушкевича. Уже со времен Сулержицкого его отличало типично режиссерское умение «придать форму» идее. Сулержицкий «генерировал» сверхзадачу и атмосферу, а приспособление, сценический рисунок, мизансцену — все это искал Сушкевич. Быть может, эта способность к решению, так сказать, формальных задач уходила корнями в природу художественного дарования Сушкевича, который в лирически-исповедальной атмосфере {58} Первой студии единственный обладал замкнутым, остраненным темпераментом. Об его актерских работах П. А. Марков писал: «Несколько особняком стояло в студии ироническое мастерство… Б. М. Сушкевича. Сушкевич передает на сцене скептическую и равнодушную мысль. Его образы окутаны спокойствием безнадежности; кого бы он ни играл и в какие области ни погружался, эти качества его исполнения остаются незыблемыми»[[127]](#footnote-128).

В океане лирической стихии Первой студии Сушкевич был как бы одиноким островком объективности, ибо умел отделить — хотя бы методологически — идею от выражения: умение, опасное для любого искусства, кроме режиссерского.

Весь даже в лирическом «Сверчке» был выдержан тот уровень художественной объективизации, который фактически выводил спектакль за пределы душевного натурализма. Здесь не было того, что было в «Потопе». Разумеется, огромная заслуга в этом принадлежала Сулержицкому, который вывел спектакль за пределы натурализма уже посредством его сверхзадачи. Как справедливо писал Марков, дело здесь было не в том, что зритель подсматривал в замочную скважину, а в том, «*что же* именно зритель… подсмотрев, *увидел*»[[128]](#footnote-129). Но в равной мере заслуга принадлежала и фактическому режиссеру спектакля Сушкевичу: «Это были очищенные приемы режиссуры Художественного театра, лишенные мелочно-натуралистических соответствий»[[129]](#footnote-130). Здесь был привкус иронии — через заострение образа, заострение художественного приема, обнажение духовного зерна.

Таким образом, уже изначально в Сушкевиче жила тяга к остранению, которая объясняет его позднейший вкус к острой форме. Характерно, что, говоря о своей учебе у Станиславского, он назвал «Двенадцатую ночь», спектакль, противостоявший принципам Первой студии, какими они сложились к 1917 г., и потому отвергнутый Вахтанговым, бывшим в ту пору страстным отрицателем «острой формы». Жажда объективизации, стремление не к потоку, а к кадрировке действительности заставили Сушкевича предпочесть именно эту тенденцию «Потопа». И потому так естественен был переход Сушкевича на позиции позднего Вахтангова, Вахтангова «Эрика XIV».

Вот этот сложный сплав эстетических симпатий и антипатий, коренившихся в особенностях творческой природы художника, и привез с собой Сушкевич в Ленинград, и попытался остаться ему верным даже в жестких условиях Госдрамы — театра, обладающего своим лицом и традициями, которые почти невозможно было поколебать. Настойчивое обращение Сушкевича к педагогической деятельности в этот период и объяснялось тем, что перевоспитание доверенной ему труппы было сопряжено со слишком крупными {59} издержками: режиссер вынужден был приспосабливаться даже в большей мере, нежели приспосабливать к своим требованиям труппу. Возможность «сохранить себя» давала только педагогическая работа. И понятно, что деятельность Сушкевича в Новом театре (он был художественным руководителем труппы с 1937 по 1946 г.), театре, представлявшем собою — в сравнении с Госдрамой — как бы tabula rasa, приобрела преимущественно педагогический крен. Разношерстная и молодая по возрасту труппа (двадцать человек из Нового театра той поры, когда им руководил И. М. Кролль, двадцать — из полустудийного Реалистического театра Л. С. Вивьена, двадцать собственных учеников Б. М. Сушкевича) действительно требовала в первую очередь педагогического руководства.

«Чтобы труппа была коллективом, способным создать спектакль, — писал Сушкевич, — она должна иметь единую для всего состава методику работу над вскрытием содержания и единым отношением к законам выразительности»[[130]](#footnote-131).

Полностью отдавшись этой задаче, Сушкевич и в Новом театре выступил не столько как художник-творец, сколько как замечательный тренер, сумевший воспитать вверенный ему коллектив, в духе исповедуемых им принципов.

То есть в жизни Сушкевича Новый театр занял место как бы еще одной Студии. И действительно, режиссер сумел придать театру некоторые черты студии как творческого организма, спаянного единым методом. Но та, главная в жизни Сушкевича, Первая студия именно потому и стала замечательным театром, что была спаяна Словом, которое студийцы хотели поведать миру, а метод выполнял у них роль приспособления. Не случайно приспособление переменилось, когда переменилось содержание Слова — от душевного натурализма к оправданию острой формы.

Новый же театр Сушкевич пытался сплотить только методом. Не то, чтобы в своих методических работах (лекциях, читанных в Театральном институте, выступлениях, экспозициях, экспликациях) Сушкевич обходил вопрос о человеческом содержании искусства, которое было главным у его учителей и соратников. Нет, он тоже всегда начинал с эстетического и мировоззренческого момента, но у него эта часть имела проговорочный характер, а акценты стояли на методологии, — чего, скажем, никак не могло быть ни у Сулержицкого, ни у Вахтангова, у которых самый метод был частью содержательной стороны дела. Если для Сулержицкого ход от сознательного к бессознательному был этапом на пути к нравственному совершенствованию личности и рассматривался именно в такой перспективе, то для Сушкевича он был чисто технологическим моментом и вдвигался поэтому в перспективу современной психологической науки: характерно обращение Сушкевича к психологу Б. Г. Ананьеву, который должен был рассмотреть {60} основные принципы системы с точки зрения современной психологии. Словом, как вспоминал Л. Ф. Макарьев, «Сушкевич противопоставил абстрактным концепциям объективную практическую методику воспитания актера… обучение внутренней и внешней технике актера составляло содержание задач, поставленных Сушкевичем»[[131]](#footnote-132).

Казалось бы, «Семь моментов» подтверждали репутацию Сушкевича как практика-систематизатора. Там дотошно прослеживался путь работы актера от большого к малому, с постепенным дроблением задач: начиная от общей установки коллектива на пьесу и кончая поисками приспособлений для каждого момента отдельной роли. И тем не менее, то была не просто эмпирика практического педагога. Тут имелась и своя сверхзадача. За всеми этими пунктами, подпунктами и претензиями на универсальность сквозило главное: требование владеть формой вытекало у Сушкевича из убеждения, достаточно полемического для тех лет, что художественная ткань не есть ткань жизни, что сценическое бытие в принципе отлично от бытия вне сцены, что искусство — это как бы туго натянутое полотно, которое не терпит прорывов в «сырую действительность» в той же степени, в какой оно не терпит «выпадения» в холодное представленчество. Владение техникой и умение влиться в ансамбль — то есть работа актера внутрь и вовне — и были для Сушкевича теми центробежными и центростремительными силами, баланс которых удерживал ткань искусства в натянутом состоянии.

То была попытка объяснить, как созидается художественная структура на материале только и исключительно технологии, в обход содержательных задач искусства, то есть вариант «системы», выдержанной в рамках профессиональной утилитарности.

Потому, будучи чрезвычайно полезной в деле воспитания актера, в художественной практике теория Сушкевича не принесла сколько-нибудь значительных результатов. Режиссер и сам это понимал. В письме Н. Н. Бромлей от 9 ноября 1940 г. Сушкевич, подводя итоги своей режиссерской деятельности, вспоминал Первую студию как «счастливое детство», а затем… «Затем пошло хуже… Друзья разбежались. Остались мы вдвоем. Вы и я. Пошли последние годы. Ваша борьба за театр для меня и моя настороженность и боязнь влезть в этот театр, скатывание в педагогику. Новый почерк верных, грамотных, но тускловатых спектаклей»[[132]](#footnote-133).

Новый почерк — это и есть Новый театр, и самооценка Сушкевича, при всей ее беспощадности, была точна. Правда, справедливость требует отметить, что хотя во всех спектаклях Нового театра (кроме гауптмановского, о котором будет говориться особо) Сушкевич преследовал прежде всего педагогические цели, тем не менее они несли пусть не ярко выраженную, но явную печать творческой личности художника.

{61} За время работы в Новом театре до начала войны Сушкевич поставил всего четыре спектакля: «Беспокойная старость» Л. Н. Рахманова, «Скупой» Мольера, «Половчанские сады» Л. М. Леонова и «Перед заходом солнца» Г. Гауптмана. В противоположность романтической линии, насаждаемой Н. Н. Бромлей, Сушкевич вел в театре линию камерно-психологическую. Тут не было никаких следов «Эрика XIV», но была явная перекличка со «Сверчком». И дело заключалось не в том, что труппа Нового театра не располагала актерами, способными создать художественную ткань со смещенным гротесковым рисунком, а в том, что в новом историческом контексте трагическая тема гибели человечности — тема позднего московского Сушкевича — была оттеснена темой реабилитации элементарных человеческих ценностей.

И камерность спектакля о Полежаеве (1938) следует рассматривать как принципиальную установку. Не «серость» то была, а та самая интимность духовности, которую искал Булгаков за кремовыми шторами дома Турбиных.

Единая декорация И. А. Шмырова изображала запущенную петербургскую квартиру. В углу — железная печурка-буржуйка, на столе, на полках, на полу — кипы книг, на окне — горшки с цветами, которые Полежаев нетерпеливо столкнет на пол, когда, весь вытянувшись и приникнув к стеклу, он будет пытаться разглядеть, что происходит на улице.

Главной краской в актерской работе А. М. Жукова (Полежаев) стало человеческое обаяние героя, замешанное на простоте и домашности. Полежаев выходил на сцену в стоптанных туфлях, тужурке неопределенного цвета, с нечесаной седой бородой, но весь внешний рисунок роли отличала, точность формы, которая была как бы выражением внутреннего артистизма, присущего герою.

В отклике на премьеру говорилось: «Жуков с большим мастерством проводит всю тонкую партитуру роли: запоминается ласково-задорная поза Полежаева, здоровающегося с Бочаровым, запоминается, как сидит он скрючившись у пианино, что-то записывая в свой блокнот, как исчезает в свой кабинет, когда Воробьев закатывает истерику…»[[133]](#footnote-134)

Но при всей четкости рисунка роли, в ней не было броскости, свойственной знаменитой киноработе Черкасова: тут не было тех гомерических форм, которые обретали в кино профессорская рассеянность Полежаева, его восторженная наивность. Все было проще и скромнее. Этот Полежаев был обыкновенным человеком — словно бы даже в пику тому, что зрители видели в кино. Некоторым критикам он показался даже слишком простым, этот Полежаев, которому «не чужды шутливость, юмор, даже стариковское {62} бормотание и раздражительность»[[134]](#footnote-135). По мнению рецензента, это порой заслоняло в Полежаеве «черты большого ученого». Соответственно и в обрисовке отрицательного героя Воробьева (Г. А. Легков) был отмечен недостаток обличительного пафоса. «Нельзя согласиться с Легковым, — писал тот же рецензент, — когда он рисует в облике Воробьева размагниченного неврастеника-интеллигента. Воробьев это не такой уже безобидный враг, вызывающий не столько ненависть, сколько жалость и брезгливость. Изворотливый двурушник Воробьев — это же предтеча изуверов от науки — Казаковых, Левиных и других, сметенных на свалку истории пролетарской ненавистью и гневом…».

Критик заключал, что «трактовка режиссером пьесы в целом является спорной. В пьесе как бы сочетаются два плана — мужественно-героический и обыденный, повседневный. Режиссером подчеркнут второй план пьесы. Он углубил и развил эти черты повседневности, домашности и многим сценам придал яркую бытовую окраску… Режиссер не расширил события за рамки драмы, трактуемой в бытовом плане. Это снижает уровень темы, принижает ее пафос».

Таким образом, критика верно почувствовала, что камерность в спектакле Сушкевича была и стилевым, и содержательным моментом. Оценивая этот спектакль сейчас со всей исторической объективностью, мы должны отдать должное принципиальности художника, который остался верен психологической правде и тем самым правде вообще в ту пору, когда неправда нередко выходила на сцену в облике психологической фальши.

Эта принципиальная установка укрепилась в следующем спектакле Сушкевича, сделанном уже на совсем ином материале — на мольеровском «Скупом» (1938).

Спектакль, хорошей принятый публикой (он сохранялся в репертуаре театра до 1955 г.), не был принят критикой, обвинившей режиссера в желании «сгладить углы, смягчить переходы… На спектакле, — писал С. Л. Цимбал, — лежит печать беспредметности, отсутствия живой крови, юмора и злости»[[135]](#footnote-136). «Смягчаются углы, и важные места в сатире Мольера пропадают», — подтверждал А. А. Гвоздев[[136]](#footnote-137).

В конце 1930‑х гг., когда место стилизованной классики заступила классика социологизированная, спектакль Сушкевича должен был раздражать критику, потому что, не будучи стилизаторским, он тем не менее не вошел и в колею социологизации.

«Спектакль, — одобрительно отмечал Гвоздев, — ведется в реалистическом плане. Режиссура отказалась от гротесковой трактовки {63} образов. Нет никаких трюкачеств, и внимание зрителей сосредоточено на персонаже и на слове Мольера… Мы видим Скупого в определенной среде, в определенных исторических рамках. Перед нами комнаты мрачного дома богатого ростовщика со старинными внутренними лестницами и арками… Гарпагон выступает в бытовом, а не условно-театральном костюме своего времени. Забота об обрисовке быта вполне уместна. Но…» И с этого «но» критик начинает спор с режиссером, который, хотя и не показал себя «формалистом» (нет трюкачества, забота от обрисовке быта), но в то же время внес в трактовку Мольера не социологические, а психологические акценты.

Гвоздев, который полагал, что Мольер «наряду с образом Гарпагона раскрывает и образ буржуазной семьи, разлагающейся во власти золота», был недоволен тем, что режиссер сосредоточился на «страдательном» положении детей Гарпагона, совершенно пренебрегая идеей разложения буржуазной семьи. Например, Клеант (Р. Н. Ильин): «Этот сынок ростовщика унаследовал немало черт своего папаши, которые не вскрыты в спектакле Нового театра… образ Клеанта обретает черты мечтательности и какой-то неврастеничности». То же самое касается и Элизы (Н. С. Рынкевич). Одним словом, «в мрачной обстановке дома Скупца его дети обрисовываются как некое светлое пятно». Что же до самого Гарпагона, то «и его образ нарисован Р. Рубинштейном в мягких тонах… достоинством Р. Рубинштейна является та индивидуализация, которая лишает Скупца абстрактности. Но хотелось бы видеть Гарпагона более жадным и алчным в своей скупости»[[137]](#footnote-138).

Того же хотелось и С. Л. Цимбалу, которому образ Гарпагона тоже показался неоправданно смягченным: «Порок его представлен в спектакле как сумасбродство, а потому вызывает не только отвращение, но и жалость». Эту переакцентировку Цимбал объяснял тем, что Сушкевич вынужден был приноравливаться к возможностям актеров: «Режиссер-педагог заглушает в спектакле режиссера-постановщика». Гвоздев в этом отношении был более подозрителен: «Возможно, что режиссура, имея дело с молодыми исполнителями, сознательно облегчает задания, поручаемые актеру. Если же это не педагогический прием, а принцип истолкования, то приходится с ним спорить».

Тем не менее это был именно принцип истолкования (характерно, что он сохранился и при замене Р. М. Рубинштейна В. А. Таскиным), восходивший к мхатовской школе. В соответствии с ним социальная маска только и могла рассматриваться как маска, в то время как целью авторов спектакля было обнаружить на сцене не маску, а лицо. Характерно признание Сушкевича, что он «не любил Мольера». Не любил как раз потому, что {64} не видел за маской лица, а масочным стилизаторством он никогда не увлекался: «Мне, — писал он, — всегда была чужда игра стиля ради стиля, а беда исполнения Мольера в нашем театре до сих пор была в том, что игрался не настоящий Мольер — реалист, бытописатель окружающей действительности. На материале пьес Мольера игрался стиль придворного спектакля времен Мольера». Впрямую споря с Пушкиным, Сушкевич брался найти в мольеровском Скупом многомерный объемный психологический образ: «Скупой обладает, помимо скупости, другими чертами характера… он тщеславен, он тянется за дворянством, он, если хотите, верит в возможность семейного счастья»[[138]](#footnote-139). Эта попытка подобрать к Мольеру психологический ключ была продиктована глубоким убеждением режиссера в том, что именно человечность является основой образов, принадлежащих к самым различным художественным структурам.

Психологизация у Сушкевича не была средством мелкотравчатого «осовременивания» классики, как это нередко бывало в ту пору. Мостик психологического понимания между современным зрителем и классическим героем режиссер перекидывал для того, чтобы столь же понятным стал весь массив идей и мотивов, заключенных в спектакле[[139]](#footnote-140). В общем, принцип, несколько схожий с принципом работы над классикой у А. В. Эфроса. Мольеровский Дон Жуан обрушивается со сцены эфросовского театра всей гигантской махиной своего духовного содержания, не встречал в зрителе внутреннего сопротивления, именно потому, что между зрителем и героями установлен ток психологического понимания.

Нечто подобное делал в «Скупом» и Сушкевич. С его точки зрения наибольшей трудностью было в данном случае «высветить» психологические мотивы через достаточно условную форму мольеровской комедии. «Опасности и трудности, встающие перед театром в постановке “Скупого”, — писал он, — заключаются в исключительно блестящем диалоге пьесы, который может потянуть на чрезмерное увлечение словесным материалом. Наша задача найти ключ к ведению этого диалога, наполнить его содержанием, найти настоящие мотивы, которые позволили бы вести диалог по линии его подлинного содержания, а не формы. Я не хочу пользоваться никакими приемами условного театра… не будет музыки… не будет вставных номеров».

И вот этот отказ от приемов условного театра, психологические мотивации поступков, помещение героев в «реальную», то есть в бытовую, а не исторически точную обстановку[[140]](#footnote-141) — все это, преследуя {65} цель психологического заражения зрителя, имело и глубоко содержательный смысл. Выявление человечности — искаженной, как в случае с Гарпагоном, или страдающей, как в случае с его детьми, — эта тема продолжала всегдашнюю тему Сушкевича, по темпераменту отнюдь не сатирика (даже в «Деле» брал верх не обличительный, а сострадательный темперамент режиссера). Тут, разумеется, были отступления от Мольера, но отступления в свою собственную, «выстраданную» сторону.

Описывая промашки режиссера в отношении авторского замысла, А. А. Гвоздев приводил следующий пример: «Тебе должно быть горько, — сочувственно говорит ему (Клеанту. — *С. Б*.) сестра, когда брат рассказал ей о своей любви к Марианне. — То есть так горько, что и сказать нельзя, — отвечает ей брат. Эти слова произносятся в меланхолически печальном лирическом тоне… разыгрывается сцена, исполненная нежного лиризма, тоски и печали, нарисованная почти в чеховских тонах. Это мало подходит Мольеру».

Это, действительно, не совсем подходило Мольеру, но зато очень подходило режиссеру, который в институтских аудиториях учил студентов играть «от образа», но когда дело доходило до его собственного творчества, играл все-таки «от себя», как всегда играют большие художники.

То была попытка быть верным себе даже в жестких условиях полустудийного спектакля, и во многом она удалась.

Зато в «Половчанских садах» Л. М. Леонова (1939) эта попытка не удалась совсем.

Режиссер, само существо которого было как бы камертоном психологической правды, ничего не мог поделать с тенденциозной пьесой, посвященной теме вредительства и морального разложения. Единственное, что ему тут удалось, это смягчить неправду. Придать достоверность злодею Пыляеву и несчастному добродетельному Маккавееву ни режиссер, ни актеры не сумели. «Пыляев — Г. Колосов — человек опустошенный, глубоко враждебный всему живому, яркому, сильному, образ несколько условный, может быть, даже слегка демонический, — писал И. Б. Березарк. — Что же касается положительных героев, то их психология начисто снята режиссером»[[141]](#footnote-142). Оттого, что тема вредительства была отодвинута на задний план, на передний вышла тема счастливой жизни семейства Маккавеевых. Маккавеев (А. И. Кузнецов) {66} выглядел в спектакле этаким былинным героем, а действие происходило под сенью яблочных садов, которые, по описанию И. Б. Березарка, «были несколько фантастичны, чуть сказочны». Но, свидетельствовал тот же критик, «это вполне соответствует замыслу спектакля».

Отказавшись смаковать в психологическом ключе «демоническую» фигуру Пыляева, Сушкевич сделал все, что мог, в своей попытке уравновесить правду и ложь в спектакле. Но этого, конечно, было слишком мало. Получился помпезный, псевдоромантический спектакль.

Самому Сушкевичу ни один из этих трех спектаклей не принес удовлетворения. Все это было достаточно благополучно, мастерство возглавляемой им труппы росло от спектакля к спектаклю, но ничего похожего на московские взлеты не получалось. «Я ничего не хочу, — признавался Сушкевич в цитированном письме к Н. Н. Бромлей 9 ноября 1940 г., — мне незачем волноваться, могу и умею все делать, но это самому неинтересно и часто тягостно».

Все переменилось со спектаклем «Перед заходом солнца» (1940). «Появилось, — сообщал Сушкевич в том же письме, — давно забытое ощущение запойной отдачи работе, забытое требование дружной работы».

На обсуждении спектакля Сушкевич объяснял причины успеха затраченными им педагогическими усилиями. Сложился наконец зрелый ансамбль, и, решив педагогические задачи, можно было решать задачи творческие. Мы вели коллектив «не к освоению законов переживания… я этого термина не признаю… а к законам существования на сцене»[[142]](#footnote-143).

Однако принципиальное требование Сушкевича-педагога идти не от себя, а от образа, будучи помноженным на средний уровень актеров Нового театра, придало вновь созданному ансамблю внутреннюю холодность, которую критика была склонна приписывать влиянию актерской манеры самого Сушкевича. Эмоциональный аскетизм, направленный на то, чтобы атмосфера драматизма рождалась из самого действия, воспринимался залом как незавершенность актерской и режиссерской работы. За исключением К. В. Куракиной (Инкен)[[143]](#footnote-144) и В. А. Таскина (Гейгер), партнеры {67} Сушкевича действовали на сцене достаточно формально. «Люди, которые прошли перед взором зрителя… — заключал Е. Г. Гаккель, — представляют собой не большую загадку, чем фигуры на шахматной доске. Они обозначены своими внешними данными, их слова — это их ходы. Передо мной не открылся основной мир, я не окунулся в обстановку пьесы, я не дышу воздухом этой квартиры, я даже не вижу, чего в ней больше — солнца или затхлых углов. Сушкевич-режиссер верен тезису Сушкевича-актера. Ничего не показывать, ничего слишком подробно не рассказывать. Он как бы предлагает зрителю: принимайте все к сведению, раскрывать я вам ничего не намерен. Разъяснение — это психология!.. Здесь я ощущаю сознательное игнорирование детали, характерного и случайного, ставшего необходимостью, и, если хочется рассыпаться в благодарностях Сушкевичу-актеру за то, что в его роли не отделить случайного от зафиксированного, рожденного от задуманного, то режиссеру-Сушкевичу хочется предъявить счет: в создании мизансцен, ритмов, пауз, в разработке столкновений между персонажами многое осталось недоработанным… здесь очень много случайного и мало необходимого».

Короче говоря, не ансамбль, созданием которого так гордился Сушкевич, определил успех спектакля. Режиссерская работа с коллективом, который только по методологическому признаку можно было отнести к студии, оказалась далеко не так плодотворна, как в случае с настоящей студией. Должно быть, именно тут Сушкевичу стало ясно, что вопрос студийности — это преимущественно вопрос общего мироощущения. Но с этим поделать было уже ничего нельзя.

И тем не менее даже в этой режиссерской полуудаче Сушкевича проявилось его виртуозное умение взять от актеров все, что они могут дать, так, чтобы не повредить картине в целом. Тем более, что сам он, актерски, дал так много, что один заменил целый ансамбль.

Прежние актерские работы Сушкевича выглядели параллелью к его режиссерской деятельности: его роль непосредственного «воплотителя», искателя формы и приспособлений при волеизъявлениях выдающихся постановщиков, от Сулержицкого до Вахтангова, приучила его к тому, что и в своей актерской работе он более всего ценил способность к художественной объективизации. Е. Г. Гаккель писал о тех его ролях: «Всюду предельная лаконичность и сжатость рисунка. Всегда ум и воля, никогда ни доли сентимента или поданного эффекта».

В этом была, конечно, доля самоограничения, но в то же время казалось, что это соответствует и творческой природе актера. «Постоянная сдержанность, четкость и лаконизм были характерными чертами его творчества… Несомненно он обладал темпераментом, но темперамент этот казался скорее актерским, чем органическим. Он производил впечатление умного, культурного актера, но несколько суховатого», — писал киноактер Ф. М. Никитин. И вдруг в 1940 г. обнаружилось, что природа актера была совсем другой. {68} Новый Сушкевич! — восклицал Никитин, изумленный прежде всего изменившимся обликом актера: «Освобожденность тела, спокойная собранность, широкий круг внимания… удивительная пластическая мягкость»[[144]](#footnote-145).

Сушкевич словно сбросил оковы, словно прорвалась плотина, сдерживавшая его многие годы, и стала ясна наконец его истинная суть, обнаружилось, что он был не только великолепным «исполнителем буквы» вскормившей его московской школы, но и выразителем ее духа.

Выяснилось, что, при всей привязанности Сушкевича к идее «острой формы», к Станиславскому он был ближе, чем к Вахтангову, ближе потому, что в его творческой природе отсутствовал органический излом, столь характерный для Вахтангова и М. А. Чехова. Творческое и человеческое существо Сушкевича было скорее классическим, — как у Станиславского, — внутренне здоровым и уравновешенным. Потому тема добра, которая была лейтмотивом Первой студии и МХАТ‑2, у него подавалась без трагического оскала, без истерики, а в том сияющем ореоле, который окружает фигуру «положительно прекрасного человека». Недаром в роли Клаузена он напомнил зрителю Моисси. «У него, — писал Е. Г. Гаккель, — такое же предельно освобожденное тело, такое же незаинтересованное порою интонирование, такой же медленный темп в раскрытии жизни образа, такая же сокровенность в выявлении своих намерений». И это внешнее сходство проистекало из глубокой внутренней общности. «Глубокая и широкая общечеловечность объединяет Сушкевича и Моисси. Она проистекает из устойчивости идеалов». О характере этих идеалов писал Федор Никитин: «Большой внутренний свет, сияние любви».

Добро, не искаженное сопротивлением злу и, следовательно, внутренне с ним не соприкоснувшееся, добро, отказывающееся соприкоснуться со злом в ситуации сопротивления, а потому добровольно гибнущее, гибнущее сознательно и твердо, без надлома, без истерического ощущения жертвенности, — вот что играл Сушкевич в Клаузене, играл по-своему, не по-вахтанговски, не по-чеховски трактуя вечную тему МХАТ‑2.

Совершенно фантастическое обаяние делало из немолодого, толстого, страдающего одышкой актера человека неотразимо прекрасного. «На сцену выходит молодой старик. Выходит настоящий любовник, настоящий герой. На сцену выходит красавец-человек», — говорил на обсуждении спектакля Федор Никитин. И дальше объяснял это невероятное преображение «тем громадным внутренним благородством, той цельностью человечной личности, которые, когда они позволяют представить себя на подмостках во весь рост, приобретают почти невольно, почти автоматически замечательное оформление и выражение»[[145]](#footnote-146).

{69} Так Сушкевич на склоне лет пришел к тому, на чем стоят по-настоящему великие актеры: к игре не от образа, а от себя через образ. Потому что только от образа играют те, кому от себя сказать нечего.

При этом он отнюдь не пренебрегал разработкой характерных черт образа. Зрители изумлялись тому, как он постиг «типично немецкое в этой роли»: «Эта снисходительная сдержанность в отношении к своей семье… эта типично немецкая одухотворенная дружественность в диалоге с Гейгером», — писал в рецензии Гаккель.

Но черты и черточки, характеризующие положение его героя в пространстве и времени, перекрывались ощущением гигантского масштаба этой личности, масштаба, который и был ее главной характеристикой. «Ни одной запоминающейся интонации, — свидетельствовал Гаккель, — ни одного явственно зафиксированного жеста, все в процессе действования, все в его глазах, все в токе, исходящем от него и заставляющем его партнеров съеживаться и подчиняться».

Правда, потом Гаккель как бы опровергал себя. Вспоминая спектакль, сцену за сценой, он фиксировал четкий рисунок роли, который пластически выражал весь духовный путь его героя: окаменение, взрыв, успокоение, неподвижность.

Вот сцена завтрака, и все за ней последовавшее: «Взбешенный, он возвращается к столу, незначащие фразы о завтраке, сказанные на ходу. Он садится за стол, засунув салфетку за борт пиджака, на секунду наклоняется, как будто сейчас примется за еду. Потом откидывается на стуле и, опершись вытянутой рукой на стол, начинает вести сцену раздевания своих противников… услышав непостижимое, он… не скрывается, не кричит, он окаменел… потом вскакивает, широкими шагами отходит к столу, хватает книгу, хватает нож, не глядя на книгу, разрезает ее, словно вспарывает, бросает ее на стол и, не зная, что делать с ножом, как бы играя им, идет к камину. Потом снова к столу, снова к креслу, снова садится… А его изумительный полушепот, когда он кидает дочери Беттине: “Прочь, мегера!” — при этом не то расстегивая пиджак, не то отмахиваясь от нее как от надоедливой мухи, и вдруг такое неожиданное — не драматическое, а хватающее за сердце своей жизненностью падение со словами “прочь, прочь!” звучали уже машинально».

Тут был совершенно новый для Сушкевича масштаб страсти, которую актер черпал из глубины собственной человеческой природы. Его герой — неотразимо обаятельный, как герой Моисси, но, не как герой Моисси, мощный и цельный, уходил из жизни без малейшей надтреснутости: он не ломался. Он устранялся, он изолировал себя от окружающего его зла совершенно сознательно и даже радостно, — уйти, избавиться, не видеть, какое освобождение! «Этот трагически сознательный уход из жизни, уход почти просветленный, эта абсолютно утверждающая интонация в повторяющемся несколько раз “я жажду заката” как будто даже лишены {70} трагизма», — отмечал Гаккель. Клаузен Сушкевича даже физически ощущал это свое освобождение. Выпив яд, Сушкевич — Клаузен несколько раз поводил головой, «как бы освобождая свою шею от ярма», — писал Никитин.

Победой этого Клаузена было то, что уходил он не сломленный, цельный, такой, каким был, человек оттуда, из классического времени, который внутри нового времени жил, с ним не смешиваясь.

С этой ролью фактически ушел и Сушкевич из большого искусства. Все, что делал он позже (а делал он немало, поставив в эвакуации чеховского «Иванова», «Фельдмаршала Кутузова» В. А. Соловьева, «Доктора Мамлока» Ф. Вольфа и т. д.), — все это он делал с благородной целью быть полезным своим искусством в трудных условиях военного времени. Труппа Нового театра исколесила Сибирь и Дальний Восток, обслуживая трудящихся тыла и раненых бойцов (1300 спектаклей, 800 шефских выступлений), и деятельность режиссера была высоко оценена государством, удостоившим Сушкевича ордена Трудового Красного Знамени.

Под конец жизни Сушкевич уже почти не ставил, только изредка играл. Продолжал играть Кутузова, играл Фамусова в спектакле, поставленном Н. И. Бромлей. То был мягкий, обаятельный Фамусов, рядом с которым Чацкий выглядел каким-то странным, без повода беснующимся чудаком, что справедливо вызвало недоумение у критики.

Словом, все, что было потом, было после захода солнца. Но закат был так великолепен, что Сушкевич по праву занял место среди первых мастеров русского советского театра.

# **{****71}** Т. ЗабозлаеваВахтанговцы: Б. Е. Захава и Р. Н. Симонов

Творческие биографии Б. Е. Захавы и Р. Н. Симонова в своих первоначальных предпосылках совпадают. Собственно, так же, как совпадают у всех вахтанговцев первого призыва.

Студия, руководимая Е. Б. Вахтанговым, куда каждый пришел в разное время и разными путями, но остался до конца. Три спектакля Вахтангова, ставшие классическими еще при жизни их создателя, — «Свадьба», «Чудо святого Антония», «Принцесса Турандот», — непременные театральные университеты вахтанговцев. Смерть Учителя, годы метаний, безвременья на грани катастрофы, когда для выравнивания курса пришлось даже обратиться к помощи «постороннего»: А. Д. Попов до этого лишь эпизодически принимал участие в работе Мансуровской студии. Сами-то «правоверные» вахтанговцы были, в основном, актерами и к руководству молодым театром идейно, творчески были подготовлены слабо. Но они учились. Учились изо всех сил.

Первым занялся самостоятельной режиссурой Захава. Его спектакль «Правда — хорошо, а счастье лучше» появился в 1923 г. За ним последовал Симонов: «Лев Гурыч Синичкин» (1924). И. М. Толчанов, О. Н. Басов, А. А. Орочко, Б. В. Щукин пробовали себя в этой трудной профессии, спасая завещанный им театр.

Не очень удачные дебюты порой вынуждали дебютантов искать счастья на стороне. Захава был актером у В. Э. Мейерхольда (1923 – 1925). Симонов организовал собственную студию (1928 – 1937). При этом, исходному вахтанговскому содружеству никто из них не изменял. Отдавая немало сил и времени побочным увлечениям, оставались прежде всего сотрудниками Театра имени Вахтангова.

Так прошло десять лет. Театр выжил, выстоял, воспрянул духом. В 1930‑х гг. Захава и Симонов — признанные мастера режиссуры. На творческом счету первого такое свершение, как «Егор Булычов и другие» (1932), второму принадлежит честь открытия сценической Ленинианы — «Человек с ружьем» (1937). Оба режиссера в этих постановках делили свой успех с Щукиным.

Но здесь аналогии, пожалуй, завершаются. Воспитанники одной театральной школы, Захава и Симонов предстают режиссерскими индивидуальностями и по стилевым и по мировоззренческим принципам весьма далекими друг от друга.

{72} Начав свою режиссерскую практику на сцене Театра им. Вахтангова в 1923 г., Захава завершил ее в 1958 г., после чего полностью посвятил себя педагогике. За эти тридцать пять лет им было поставлено шестнадцать спектаклей. Русская классика («Правда — хорошо, а счастье лучше», 1923; «Ревизор», 1939; «Гроза», 1944; «Чайка», 1954; «Егор Булычов и другие», 1932; «Достигаев и другие», 1933), современность («Барсуки», 1927; «Путина», 1932; «Аристократы», 1935; «Учитель», 1940; «Молодая гвардия», 1947; «Первые радости», 1950; «Кирилл Извеков», 1951; «Кандидат партии», 1953), историческая драма («Великий государь», 1945). Венчает список «Гамлет», поставленный для М. Ф. Астангова и вместе с Астанговым в 1958 г.

По одному лишь перечню постановок определить направленность тенденций режиссерского стиля Захавы трудно. Пожалуй, лишь бросается в глаза своеобразная вторичность его интересов. Он ставил «Барсуков» через два года после премьеры «Виринеи», вызывая нарекания критиков: тема-де актуальная, но не слишком ли большая роскошь — вернуться к ней для того, чтобы, «в сущности, сказать и показать в некотором варианте лишь то, что было в “Виринее”?»[[146]](#footnote-147) Он обратился к «Аристократам» после того, как пьеса Н. Ф. Погодина была с успехом поставлена Н. П. Охлопковым. При этом, по словам П. А. Маркова, Захава «пришел в противоречие с легкой манерой письма Погодина. Он отяжелил пьесу, и она стала грузнее, потеряв при этом увлекательность, пленявшую в спектакле Реалистического театра»[[147]](#footnote-148). Он выбрал «Ревизора» после споров вокруг гоголевского спектакля в Малом театре (1938). Захава выпустил свой вариант «Молодой гвардии» после триумфальной премьеры Охлопкова. И «Гамлет» с пятидесятивосьмилетним Астанговым появился тогда, когда Охлопков уже накрепко связал зрительские представления о принце датском с двадцатилетними исполнителями. Захава как будто все время не поспевал, как будто ему все время мешала творческая одышка. И спектакли его были такими же тяжеловесными, медлительными. Во время действия он словно вдруг останавливался и начинал разрабатывать какие-то третьестепенные, побочные мотивы. Порой они вырастали у него в самостоятельные спектакли в спектакле, своего рода аттракционы.

Работая над «Ревизором», Захава прослаивал стремительно развивающееся действие комедии пантомимическими сюжетами. Некоторые из них были весьма остроумными. Входивший в гостиничный номер Осип хладнокровно и как будто между прочим уведомлял своего хозяина о приезде городничего и в то же время тихонечко снимал с гвоздя кафтан, шапку, пятился к дверям и незаметно растворялся в пространстве за пределами номера. Это было смешно, это «работало» на образ Осипа. Но в других случаях {73} «придумки» режиссера оказывались слишком громоздкими и мало связанными с основной коллизией сюжета. Режиссер заставлял, например, городничего примерять цилиндр Хлестакова, брать в руки его трость и затем перед зеркалом разыгрывать пародийное представление: расшаркиваться, кланяться, прохаживаться этаким фертом взад и вперед, подражая манерам «ревизора», хотя очевидно, что городничий никогда не позволил бы себе подобной вольности. В следующей сцене в ответ на приказ Хлестакова подать ему бумаги и чернил Осип появлялся в обнимку с целой бутылью темной жидкости, дальнейшее обыгрывание которой растягивалось на несколько минут.

Язвительный М. Ю. Левидов по этому поводу заметил: «Постановщику, конечно, известно, что в первом варианте “Ревизора” знаменитая начальная фраза пьесы состоит из семидесяти восьми слов, сокращенных затем до сорока пяти, затем до тридцати двух и в окончательной, канонической редакции — до пятнадцати. Но известно ли постановщику, что в этой его постановке в некоторых частях ее словно играются семьдесят восемь слов вместо надлежащих пятнадцати?»[[148]](#footnote-149)

Режиссерское «многословие» Захавы особенно бросалось в глаза при сравнении его спектаклей с аналогичными постановками Охлопкова. Там, где Охлопкову требовались, например, лишь синие ленты для обозначения стихии струящегося Беломорканала в «Аристократах» или алое полотнище знамени, как образ подвига молодогвардейцев, как образ Родины, скорбящей о своих героях, Захава выстраивал сложнейшие декорационные конструкции, прибегал к многочисленным перестановкам, тормозящим действие. В «Аристократах» мчались по небу грозовые, клочковатые облака, то почти черные, то багряные, высились в полумраке темные скалы, люди ползли по скалам, изнемогая от усталости, грохотали «настоящие» взрывы, создавая почти документальную иллюзию трудовых будней Беломорканала. В «Молодой гвардии», полемизируя с романтической патетикой спектакля Охлопкова, Захава погружался в любовное исследование быта молодогвардейцев, его интересовали обстоятельства их домашней жизни, повседневные хлопоты и заботы. Ритм спектакля был размеренным и ровным. Такое решение оказалось по-своему интересным, но не обладало тем магнетизмом творческого откровения, тем пафосом подвижничества, который отличал постановку Охлопкова.

По внешним признакам режиссерская судьба Захавы складывалась не очень счастливо. Но настойчивость, с которой он шел на заведомую полу- или неудачу, упорство, с которым он ввязывался в творческий спор, отстаивая свое видение пьесы, свое понимание театра, вызывали уважение. И более того, в перипетиях творческой борьбы выявлялся облик самостоятельного художника, мастера-психолога, режиссера-педагога прежде всего.

{74} «За свои постановочные грехи режиссер взял реванш работой с актерами. После “игрушечных” представлений, частых на сцене Третьей студии, мы видели хорошую школу и взрослую серьезность игры», — писал Марков в 1927 г. по поводу «Барсуков»[[149]](#footnote-150). Здесь отмечена не только противоречивость режиссерских исканий Захавы, но и конфликтность ситуации, в которой оказался театр после смерти Вахтангова, издержки «турандотовского» стиля, возведенного в основной эстетический принцип.

В создавшейся ситуации режиссерская индивидуальность Захавы явилась своего рода тормозом или громоотводом, «землей». Все, что в вахтанговском стиле тяготело к полету ввысь, он отяжелял, «заземлял». «Утяжеления» образов режиссер добивался разными способами. Когда ставил «Егора Булычова» в Армении, приказал положить в ботинки исполнителю центральной роли свинцовые стельки: чтобы не порхал. Порой возникали в его режиссерской практике драматические курьезы, вроде «Чайки», которой, по словам критиков, никак не удавалось взлететь на Вахтанговской сцене. Поглощенный поисками историко-бытовой достоверности, Захава игнорировал лирический подтекст драмы, ощущение порыва, поэзии, простора. Житейская правда, правда сиюминутного факта оказывалась для него дороже правды души. И поэтому Аркадина в сатирическом исполнении Ц. Л. Мансуровой представала в его спектакле лишь великолепной каботинкой, трудно было вообразить, что она «отхватит» всего Некрасова наизусть, что у нее милосердные руки, способные исцелять боль.

Но наряду с очевидными издержками рождались в спектаклях Захавы и удивительные открытия, вроде Кости-капитана, сыгранного Симоновым в «Аристократах». Повышенная эмоциональная возбудимость Симонова, водевильный характер его артистического таланта в сочетании с психологической доскональностью и даже грузностью режиссерского рисунка позволили открыть в образе вовсе не комическую горечь. Внутренняя несовместимость, противоборство индивидуальностей режиссера и актера на этот раз оказались вполне уместными, позволили ощутить в спектакле жизненную подлинность трудной человеческой судьбы. Сравнивая работу Симонова и П. М. Аржанова (Костя-капитан у Охлопкова), Марков писал: «Симонов играет трудность перерождения, а не легкость перестройки… Аржанов берет жизнь легко. Симонов — тяжело. Костя у Симонова отдирает от себя прошлое с кровью»[[150]](#footnote-151).

Такая острота переживания была достигнута Симоновым благодаря режиссуре Захавы. Блестящий мастер-педагог Захава умел обогатить жизнь актера на сцене множеством неожиданных, глубоко правдивых психологических приспособлений, в чем и видел главную свою задачу организатора спектакля. «“Вахтанговское” — это наиболее яркая, наиболее современная форма проявления той {75} великой правды, которую с такой силой утвердил в театральном искусстве К. С. Станиславский», — писал он[[151]](#footnote-152). А система Станиславского, по мнению Захавы, была в доскональном знании актера, в способности дать психологически точные характеристики персонажам, нарисовать добротные реалистические портреты.

Подобное толкование вахтанговских традиций не могло не встретить известное противодействие и внутри и вне стен вахтанговского театра. Дело осложнялось тем, что существо вахтанговских традиций понималось и понимается до сих пор весьма разноречиво. Как некое синтетическое примирение опыта двух систем — представления и переживания, психологического и условного театров. Как игра с ярко выраженным «отношением» к предмету — вахтанговский гротеск. Как стихия иронии. Как театральная эстетика контраста. Как образ театральной романтики, влекущей и таинственной. Как образ театра — универсальной школы жизни: на театральные подмостки можно вывести все противоречия действительности, рассмотреть их, обсудить и понять в наиболее увлекательной и доходчивой форме, в уютном кресле зрительного зала постичь глубоко оптимистический пафос жизни. «Мотив, общий для спектаклей Вахтангова, мотив исторической переоценки духовных ценностей, когда человек вдруг начинает понимать, что прежде накопленный опыт души должен быть зачеркнут, и впереди открывается тайна, этот мотив проходил в “Турандот” сказочно-иронически, а в “Гадибуке” насытился трагическими эмоциями, обнаженными страстями», — пишет Ю. А. Смирнов-Несвицкий[[152]](#footnote-153).

В этом определении уловлен главный «парадокс» Вахтангова. Его приверженность классическим традициям русской школы сценического творчества, с их непременной праздничностью, широтой жеста, артистизмом позы, прямотой помыслов и возвышенностью идеалов (не случайно Л. А. Сулержицкий видел Вахтангова режиссером Малого театра). Его принадлежность бурному XX веку, с присущей ему интенсивной ломкой устоявшегося уклада, взвихренностью, трагикомизмом.

Заслышав поступь революции, Вахтангов фантазировал: «Надо сыграть мятежный дух народа». И совсем в старинных театральных традициях боялся слишком прямых аналогий с жизнью. Отвергая иллюзию жизнеподобия на сцене, отговаривал Захаву ставить «Фуэнте Овехуна»: «Возьмем лучше пьесу, где ни одного слова не будет о революции, и сделаем настоящий революционный спектакль». Его увлекал сам «музыкальный», по определению А. А. Блока, пафос времени, когда старый быт исчез, а новый не установился, и жизнь, не приняв еще облика затверделой формы, существует в брожении, как бы в виде «чистого» духа — {76} ритма: «Сейчас мелькнула мысль: хорошо, если бы кто-нибудь написал пьесу, где нет ни одной отдельной роли». Не случайно так заботился Вахтангов о музыкально-пластической стороне своих постановок. Здесь музыкальность и пластичность построения спектакля были заложены изначально, не как элементы филигранно отточенной формы, а как воплощение сути — атмосферы времени. Радостного — прежде всего — времени. Времени надежд. Времени цветения. В этом смысле, конечно же, опыт «Турандот» был принципиален и особенно результативен для Вахтангова, вступившего в свой зрелый период вместе с революцией. И вполне, закономерно, что именно «Турандот» заняла центральное место в репертуаре Вахтанговского театра, а в повседневном театральном сознании принято отождествлять «вахтанговское» с «турандотовским». Конечно же, «Турандот» — не весь Вахтангов, но это итог его художнического постижения революционной современности средствами театра.

В условиях сложившегося нэпа, а затем в условиях первых пятилеток, то есть в ситуациях большей или меньшей жизненной стабильности, принцип «Турандот» уже не был универсальным. Отсюда напряженные раздумья о том, что есть «вахтанговское», покрывается ли оно «Принцессой Турандот», и если нет, то в каком направлении следует «двигать» традицию. Отсюда возникает перед каждым вахтанговцем вопрос, что он выбирает из наследия своего учителя в качестве путеводной нити.

Так в связи с романтической трактовкой «Аристократов» у Охлопкова и психологически-бытовой у Захавы критика писала: «Вахтанговской театр имел перед собой трудную задачу: при наличии постановки в старовахтанговском стиле, сделанной другим театром (речь идет об Охлопкове. — *Т. З*.), дать постановку в “нововахтанговском” роде, знаменующую движение театра к постановочной форме социалистического реализма»[[153]](#footnote-154). Здесь отмечена сложность ситуации, в которой оказался вахтанговский театр, абсолютизирующий приемы «Турандот». Но одновременно и трудность положения Захавы, который в подобных обстоятельствах выступил в качестве антитурандотовской, в известном же смысле и антивахтанговской силы.

Все вместе взятое придавало драматический эффект фигуре режиссера, решившегося пойти против течения, а таковой объективно была роль Захавы в истории Вахтанговского театра.

Со своим органическим неприятием виртуозности и блеска, со своим глубокомыслием, чуждым юмору, он, словно статуя Командора, воспринимался как воплощенный укор тем наследникам Вахтангова, которые видели «вахтанговское» в переодевании, в розыгрыше, в импрессионистичности видения. Однако предложения, выдвигаемые Захавой, по сути весьма здравые, обычно не получали в его спектаклях достойной реализации. Не случайно, чувствуя себя сильным по части психологической разработки характеров, {77} но мало подготовленным в смысле построения целостного здания спектакля, он пошел после смерти Вахтангова на выучку к Мейерхольду. Хорошо понимая, в чем причины кризиса, Захава не способен был его преодолеть.

И главный парадокс судьбы режиссера заключался в том, что успех подстерегал его тогда, когда он как раз не шел наперерез вахтанговским традициям, а трактовал их лишь более расширительно, нежели это предполагалось ранее.

В отказе от зрелищной театральности, озорной, веселой, жизнерадостной, вахтанговцы уже не могли существовать. Им нужен был мир театра, мир кулис, чтобы на сценических подмостках особыми, исконно присущими театру средствами сказать о современности. Вахтангов приучил их к органичному неприятию злободневности или буквальности в искусстве, в чем бы она ни выражалась — в формах публицистических или психологически-бытовых. Совмещение несовместимого, парадокс, построенный на преодолении материала, на оправдании очевидного алогизма — вот в чем специфика традиций. Вахтангов умел находить гармонию в парадоксе: «Почему “Турандот” принимается? Потому что угадана гармония: Третья студия играет 22 января 1922 г. итальянскую сказку Гоцци»[[154]](#footnote-155).

Не прямым, а косвенным, окольным путем шел Вахтангов в сказочной «Принцессе Турандот» к отражению современности. Жанровая специфика спектакля, родившаяся на скрещении традиции комедии дель арте и молодого задора мало кому известных студийцев, позволила показать грандиозный масштаб революционного сегодня, разомкнуть его временные границы, ввести в более широкий круг ассоциаций, в более широкий контекст человеческой культуры.

Именно таким — исконно вахтанговским — опосредованным путем шел Щукин в создании образа Егора Булычова. Актера не привлекали сами по себе ни социальность, ни физиология, ни психология, ни быт. Щукин не старался играть купца-капиталиста, представителя определенного класса, или физическое умирание человеческой плоти, как это делал Н. Ф. Монахов. Он не вникал в психологию человека, сводящего последние счеты с жизнью, как Л. М. Леонидов. В игре Щукина интегрирующие свойства искусства явно преобладали над аналитическими. И в показе характера, принадлежащего определенной социально-исторической эпохе, да еще и умирающего вместе с эпохой, главным оказывался не момент социально-бытовой оценки происходящего, а пафос всепобеждающей жизни. «Одержимость мыслями и чувствами, не прозябание, не будничный ход жизни, но сгущенное, напряженное, яркое горение, которое только смерть может прекратить, и сама неизбежная смерть вызывает наружу эту жизнь, которая сразу вся расходует себя, прежде чем угаснуть», — таков {78} был смысл созданного Щукиным образа[[155]](#footnote-156). И самый эстетический метод, художественный принцип, на основе которого строился образ тяготел к обобщенности сценического языка — к метафоре.

Так возникал знаменитый танец Булычова — Щукина, великолепно описанный Ю. Юзовским: «В пьесе Булычов кричит: “Прочь! Уходи от греха…”, кричит исступленно, он, пожалуй, и пришиб бы чем-нибудь Меланью, если бы та поспешно не вынеслась… Для щукинского исполнения, для соответствия характеру его игры в этой сцене нужна была другая разрядка, ее нашел ставивший спектакль Б. Захава. Булычов задевает рукавом граммофон, раздается русская, а Булычов пускается в пляс. Он идет на игуменью, плавно покачиваясь, широко расставив руки, вскидывая головой: “Эх, пропадай моя телега…”, отступая по ходу пляски и снова наступая, весь отдавшись наслаждению пляской. Он как будто и сейчас продолжает свой богохульный разговор. Игуменья в ужасе от этой пляски, она видит бесовский танец, греховный соблазн, дьявольское наваждение. И воистину каждое движение в этом народном танце, рожденном на “своей улице”, и есть “дьявольское” начало жизни, земли, плоти, “греха”, буйной игры сил. Действительно, каждый жест в этом танце направлен против одетой в черное игуменьи, олицетворяющей христианское начало отрешения, покаяния, безгрешности, мертвящее все земное»[[156]](#footnote-157).

В облике спектакля, созданном режиссером Захавой и художником В. В. Дмитриевым, зримо выступала центральная коллизия драмы, центральное противоречие ее между страстностью человеческой природы, ее тревожными, мятежными началами и законченностью, гнетущим порядком, полагающим пределы этой страстности. Сцена представляла собой булычовский дом в разрезе. Типичный купеческий дом. Патриархальный первый этаж, с низкими потолками, изразцовыми печками, жаркими лежанками, темными углами, в которых мерцали лампадки — купеческие корни, быт дедов и прадедов. Верхний этаж принадлежал молодому поколению. Апартаменты Звонцовых были обставлены с шиком новоявленных буржуа. А рядом притулилась, словно келья, аскетично убранная комнатка Шурки. Где-то в темноте под лестницей громоздился сундук, на котором ютилась Глафира. И далее, в глубине сцены, мысленно угадывались путаные закоулки, коридоры, чуланы и чуланчики — в них тоже жили. Большой булычовский особняк весь словно состоял из ячеек и воспринимался не только как дом, конкретный дом, но одновременно и как образ определенной иерархической системы ценностей, социальной структуры жизни. И вот этому плотному, обстоятельному, наглядно осязаемому образу в спектакле противостоял другой образ — невидимый, но слышимый образ грядущего. Его воплощал {79} шум улицы, проникающий сквозь толщу стен, вихрем врывающийся с веселыми, жизнерадостными Лаптевым и Шурой. Он жил в страстности танца Булычова и в раскатах трубы Гаврилы, звуки которой гиперболически усиливались в спектакле Вахтанговского театра, поддержанные раскатами медной группы оркестра. Описывая сцену с Гаврилой, Юзовский подчеркивал ее метафорический смысл: «Спектакль резко переходит в символический план: из всех закоулков дома выбегают растревоженные Башкины, Достигаевы, Звонцовы, и, видя их, Булычов ошалевает. Он вскакивает на стол и вопит, захлебываясь от хохота и гнева: “Глуши их, Таврило! Это же Гаврило-архангел конец миру трубит!.. Светопреставление! Конец миру… Труби‑и!..”»[[157]](#footnote-158)

Образ грядущей революции материально не осязался в спектакле, но интуитивно угадывался в этих звуках. Образ времени возникал в столкновении зримого и слышимого. И не просто образ конкретной предреволюционной ситуации, а образ времени в широком смысле, как бесконечного обновления жизни, отвергающего окостеневшие формы бытия.

Спектакль «Егор Булычов и другие» явился подлинно вахтанговским по духу своему, по способностям его создателей видеть и показывать взаимосвязь реальных вещей в их исторической перспективе, с точки зрения далеких горизонтов, с точки зрения будущего. И не просто видеть и показывать. А освещать каждый сценический образ чувством огромной радости, торжества, смотреть на него глазами не просто будущего, но победившего будущего. Не случайно вводил Захава в свой спектакль звуки ликующих фанфар, которые трубили конец старому миру и начало новому. Обыкновенная труба Гаврилы становилась в спектакле символом — «трубный глас» времени, живой, ни на минуту не останавливающейся жизни. И это был чисто вахтанговский образ. И по форме и по существу.

Определяя темы творчества своего учителя, Захава заметил, что в каждом его спектакле доминирующей коллизией была борьба двух миров, мертвого и живого. Причем, не довольствуясь позицией стороннего наблюдателя, Вахтангов пронизывал каждую из своих даже самых трагических постановок верой в завтрашний день. Каким бы тяжелым ни было сегодня, все-таки зритель пришел в театр, и театр обязан поднять его дух[[158]](#footnote-159).

Прошлое и настоящее, увиденное радостными глазами будущего, — характерная черта режиссуры Вахтангова. Понятие перспективы — центральная категория в его режиссерской концепции мира. Отсюда знаменитая воздушность, полетность его комедийных спектаклей и поэтическая (или фантастическая даже) приподнятость его трагических постановок.

Качество это — перспектива — присуще всем вахтанговцам, в том числе и Захаве. Но, оглядывая многолетний опыт последнего {80} нельзя не признать, что Захаве оно было свойственно в меньшей мере, чем Щукину или Симонову, например. Захава вошел в советскую режиссуру как признанный мастер педагогики, как режиссер — воспитатель актера. Учительство, педагогическая жилка была открыта в нем Вахтанговым. И в этом смысле он — наследник вахтанговских традиций.

Начальный период режиссерского творчества Симонова в вахтанговском театре составил одиннадцать спектаклей, в тематическом и жанровом отношении образующих две достаточно самостоятельные группы. Первая — комедия и водевиль: «Лев Гурыч Синичкин», «Сенсация» (1930), «Шляпа» (1935). Вторая — спектакли о революционном прошлом страны: «На крови» (1928), «Человек с ружьем» (1937), «Я, сын трудового Народа» (1938). Героическая комедия «Интервенция» (1933) родилась как бы на скрещении творческих интересов режиссера. Две романтические драмы, «Марион де Лорм» (1926) и «Маскарад» (1941), стоят в этом списке пока особняком. Пристрастие режиссера к романтической драме в полную силу даст о себе знать позже.

Несмотря на известную разнохарактерность в выборе репертуара, Симонов был по-своему последователен. Революционная героика и водевильная легкость здесь ни в коей мере не враждовали между собой. Наоборот — создавали образ художника, отзывчивого эмоционально, возбудимого, мобильного в своем восприятии мира.

Симонов вошел в самостоятельную жизнь вместе с революцией, принимая ее как праздник, как стихию, которая раскрепощает внутреннее «я» личности, отменяет привычные условности и традиционные запреты. Он видел революцию разной: ликующей, скорбной, озорной, героической — как будто разноцветной. В быстрой смене ритмов, как художник-моменталист. Истинный ученик Вахтангова, он умел слышать многоголосие революции и стремился воплотить на сцене ее могущественное, очистительное дыхание. Но, не обладая вахтанговской способностью подняться над явлением, чтобы посмотреть на него в далекой исторической перспективе, Симонов нашел сценический ход. Не имея возможности передать внутреннюю глубину явления в мощном полифоническом звучании образов, Симонов искусно создавал иллюзию многоголосия в своих спектаклях-обозрениях, добиваясь полноты звучания за счет мозаики жанровых сцен, мимолетных эпизодов, резко очерченных портретов.

«Обозренческий» характер его дарования проявился еще в «Льве Гурыче Синичкине» и впервые был отмечен критикой как отличительная черта режиссерского стиля в связи со спектаклем «На крови».

Одноименный роман С. Д. Мстиславского был посвящен событиям 1905 года. Инсценировка предполагала большой и широкий охват событий, данных как бы в общем виде, без психологической {81} разработки. Действие, разбитое на восемнадцать эпизодов, разворачивалось то в Мариинском театре, то на заводе, то в ресторане «Аквариум», то в Москве, то в Петербурге. Перед глазами зрителей проходили представители разных социальных слоев, от рабочих Пресни до принца Ольденбургского.

Нервный ритм монтажа был задан автором, Симонов же нашел емкие выразительные средства для его сценической реализации. Колоритные фигуры персонажей очерчивались двумя-тремя меткими штрихами. Исполнитель роли Азефа И. М. Толчанов вспоминал впоследствии, что определяющими в характеристике созданного им образа оказались два момента. Походка Азефа, его вывернутые ноги, делавшие движения как будто крадущимися, и его специфическая манера есть: «взяв кусок на вилку, не нести его в рот, а, наоборот, ртом как бы хватать кусок»[[159]](#footnote-160). В роли филера Зюки, низенького, толстенького, уморительно смешного и отвратительного одновременно, с лоснящимся лицом, с огромными закрученными усами и свинячими глазами, Щукин создал афористически емкий образ шпика, показав не индивидуализированный характер, а тип — представителя клана, определенной системы.

Тревожная атмосфера действия возникала благодаря использованию в спектакле звуко-зрелищных контрастов. На сцене шел эпизод в церкви — торжественно, тихо; а на улице, то есть за сценой, громыхала толпа. На сцене — «Боже, царя храни», а за сценой — «Марсельеза». Столь незатейливый прием, определивший эстетический принцип спектакля, сообщал дробным эпизодам действия объемность, нейтрализовал в какой-то степени их психологическую однозначность. А в некоторых наиболее удавшихся сценах этот прием захватывал. Такой силой эмоционального воздействия обладал эпизод краснопресненского восстания, сцена на улице, когда в темноте кралась цепочка последних пресненских революционеров. Их проход сопровождался цокотом скачущих драгун: возникал образ погони, поражения, разгрома.

Определяя специфику режиссерского подхода к теме и способ ее сценического истолкования, рецензент спектакля писал, что режиссура, «дав почувствовать зрителю веяния эпохи отлично найденными деталями, показала быт и нравы, ставшие уже историей, сквозь призму современного нам понимания смысла кровавых событий, свершившихся двадцать три года назад»[[160]](#footnote-161). Здесь отмечены две основополагающие черты режиссерского стиля Симонова: «принцип детали» — показ целого через какую-то часть его и «принцип перспективы» — взгляд на события пьесы как бы издалека, а чаще — из прекрасного далека. Симонов в большей степени, чем кто-либо из его товарищей и соратников по общему делу, воспринял вахтанговские традиции как синоним стиля «Принцессы Турандот». Именно в таком — «турандотовском» — ключе была решена им «Интервенция».

{82} Пьеса Л. И. Славина так же, как «На крови», была инсценировкой, выросла в самостоятельное произведение для театра из романа. На сцене сохранились некоторые жанровые особенности первоисточника: множество действующих лиц (около пятидесяти); несколько сюжетных линий были слабо связаны между собой композиционно; смена места действия совершалась с кинематографической быстротой. По меткому выражению А. А. Гвоздева, «пьеса растет по преимуществу вширь, устремляясь к развернутому показу Одессы 1919 года»[[161]](#footnote-162). Буржуазный дом мадам Ксидиас, конспиративная квартира подпольщиков, приморское кафе с живописными фигурами завсегдатаев — Одесса оккупированная, Одесса «блатная», Одесса борющаяся и побеждающая. Трагедия и водевиль здесь жили по соседству. Героическая борьба и гибель большевиков не стали в пьесе Славина самоценным предметом драмы, не вычленялись из бытового контекста, — наоборот, погружались в быт, с его специфическими одесскими мотивами. Стремясь к мажорному, оптимистическому звучанию, драматург «разбавлял» героику «жанром». А это уже была сфера Симонова.

Режиссер выстраивал парад персонажей, почти как в «Турандот»: проход перед занавесом посетителей, спешащих в кафе. Здесь и толстый генерал, и жиденький кадетик, и вылощенные «контрики» в безукоризненно сидящих мундирах — белая гвардия. Лица породистые. Лица людей, черты которых шлифовались, облагораживались веками, от поколения к поколению. И тут же матросы с крейсеров Антанты, Филька-бандит со своей компанией в поисках очередной жертвы для грабежа. Все они двигались без слов. Это была развернутая пантомима или даже танец почти. Из разнородных, разрозненных впечатлений вырастал пластический образ Одессы времени интервенции.

Естественно и просто после танца на эстраде кабачка, после знаменитой песенки одесских налетчиков «Гром прогремел», которую пел Филька-анархист, Симонов строил в эпизоде «Контрразведка» лаконичную и строгую «треугольную» мизансцену. Жанна Барбье, застывшая в глубине сцены, — вся еще в порыве, в ожидании, в надежде на освобождение, Степиков, спокойно прислонившийся к стене, в сознании достойно прожитой жизни, и Воронов-Бродский — на авансцене, в зрительном зале почти, со своим монологом, обращенным в завтрашний день…

Такие эмоциональные переключения были необходимы Симонову, который стремился создать «жизнерадостный, оптимистический спектакль на трагическую в сущности тему». Но правомерность избранного им пути вызывала споры.

Появившись в один год с «Оптимистической трагедией», «Интервенция» могла восприниматься как адаптированный вариант пьесы Вс. Вишневского, с изрядной долей развлекательности. {83} Б. В. Алперс считал, например, что Славин и Симонов профанируют святую тему, переводя ее в водевильно-опереточный регистр[[162]](#footnote-163). Здесь давали о себе знать издержки вахтанговско-турандотовского стиля, с которыми, в частности, энергично боролся Захава. Нельзя было останавливаться на достигнутом, нельзя было без конца варьировать однажды найденное, да и изменившаяся ситуация окружающей жизни не позволяла довольствоваться лишь подобным, во многом беглым, «импрессионистическим» восприятием явлений и процессов. Не случайно советский театр тех лет стремился к трагической насыщенности образов, к подлинности чувств и переживаний на сцене.

И действительно, рядом с «Интервенцией» шла таировская «Оптимистическая трагедия». На подмостках Камерного театра возникала мощнейшая по силе эстетического воздействия пластическая композиция В. Ф. Рындина. В крошечном зале Реалистического театра Охлопкова показывали монументальные героические фрески — «Разбег» и «Железный поток», с их многолюдством и многокрасочностью, с их арбами и телегами, заполнявшими сцену и зрительный зал, с их пафосом максимализма, заставлявшим зрителей ощутить себя соучастниками исторических событий, современниками великой эпохи. Рядом с такими постановками симоновская «Интервенция» казалась слишком «театром», слишком «игрой», слишком безоблачной, нарядной. Она вызывала досаду. Но особую досаду, на которой, как заметил Ю. Юзовский, все-таки не очень хотелось настаивать[[163]](#footnote-164). Слишком обаятельно талантлив был этот спектакль. И главное — в нем угадывалась «своя» нота, залог будущих свершений режиссера Симонова.

Стремясь отразить пафос революции, Симонов делал акцент не на героике, не на патетике, не на трагедии прежде всего. В его художнической палитре преобладали тона более ласковые, мягкие. Его привлекал не героический и трагический дух революции, а скорее — душа революции, ее интимно-человеческий, для каждого человека собственный смысл, который выразился в словах Ивана Шадрина из пьесы «Человек с ружьем»: «Зарок самому себе давал ни в какие партии не заступать, — и чем вы только людей берете? Я ведь товарища Ленина в глаза не видел, а чувствую. Я на фронте в бога верить перестал, а вам верю!..» Вот это «верю» и «чувствую» были для Симонова дороже всего. Такое несколько старомодное и несколько сентиментальное понятие, как душевность, определило характер одной из крупнейших и значительных работ его — «Человек с ружьем» (1937).

Образ Ленина, созданный Щукиным на сцене, стал вехой в истории советского театра. Но концепция спектакля и место, {84} отведенное в его структуре артистической индивидуальности Щукина, были предусмотрены Симоновым.

В «Человеке с ружьем» проявились уже знакомые черты режиссерского стиля Симонова, «обозренческий» характер его дарования, в первую очередь. Пьеса Погодина, составленная из множества эпизодов, была в этом смысле благодатным материалом. Здесь и окопы, и революционный Петроград, и особняк миллионера, и Смольный, и эпизод солдатского братания, и уходящие на фронт полки. Пьеса многогеройна и многособытийна — качества эти Симонов развил в своем спектакле, насытив его дополнительными деталями.

Как и всегда, Симонов стремился разбить действие на множество «кусков», щедро расцвечивая их юмористическими подробностями. Вот степенный бородатый Шадрин — Толчанов смешно подпрыгивает на одной ноге, стараясь догнать отряды солдат, марширующих по Смольному. Вот Надежда — Е. Г. Алексеева с наивной солидностью протягивает руку «лопаткой» мужу своему Шадрину, словно выполняет ритуал. Вот матрос Дымов — А. И. Горюнов проверяет пропуска у входа в Смольный с особым шиком, лихо, озорно. Совершенно комедийными, чуть ли не водевильными выглядели начальные сцены спектакля в доме у миллионера Сибирцева: поиски барского кота, муштровка прислуги. «Это аттракцион, сам по себе забавный и весело разыгранный актерами, но, — недоумевали некоторые критики, — какое он имеет отношение к судьбе основных персонажей пьесы?»[[164]](#footnote-165) А отношение было самое прямое. Такой видел жизнь, такой видел революцию Рубен Симонов. В чересполосице взаимоисключающих черт, отношений, состояний. И линию поведения Щукина в образе В. И. Ленина он выстраивал так же: прослаивая торжественное обыкновенным.

Интересно решен был первый выход Щукина — его знаменитый проход по коридору Смольного из глубины сцены прямо на зрительный зал. Вместе с художником Дмитриевым Симонов углубил, насколько было возможно, сцену Вахтанговского театра. Коридор получился длинный-длинный, и проход, а точнее — стремительный бег Щукина оказался эмоционально усилен таким пространственным решением, приобрел необходимые праздничность, приподнятость, эффектность. Но вот начинался эпизод Ленина с Шадриным, и эмоциональный настрой сцены мгновенно менялся. Никакой патетики, никакой торжественности, знаменитая щукинская лукавинка в глазах, интонации задушевные. Ритм сценической жизни тормозился. Текущее стремительно действие словно «расплывалось» в мягкой доверчивой улыбке собеседников, в атмосфере дружеского расположения и благожелательства. Для Симонова, его трактовки жизни, его трактовки образа Ленина нужна была щукинская задушевность и внешняя обыкновенность на {85} сцене: средний рост, лысина, бородка, штатская одежда напоминали чиновника в уездном городском суде[[165]](#footnote-166).

Определяющей в симоновском толковании образа была огромная человеческая понятность Ленина, доступность его мысли самым широким слоям населения, его демократизм. Не одержимость страстью, не подчиненность всего разнообразия человеческого характера одной идее интересовали Симонова, а внутренний, природный универсализм Ленина, его умение располагать к себе людей.

Доверительная интонация, приветливая и задушевная, смягчала героические, патетические начала спектакля. Критика восхищалась оформлением, образом революционного Петрограда, воссозданным на сцене художником Дмитриевым. «Дымчатый Петроград», — писали в рецензиях. «Дымчатость», трепетное обаяние было присуще спектаклю в целом, оказалось характерной чертой художнического содружества Симонова и Щукина.

И так же, как «Егор Булычов» для Захавы, «Человек с ружьем» — непревзойденная вершина в творчестве Симонова предвоенной поры.

«Интервенция» и «Аристократы», «Егор Булычов» и «Человек с ружьем» — именно с этими спектаклями связаны в первую очередь представления о режиссерских поисках вахтанговцев в 1930‑х гг. Но нельзя не заметить, что поиски велись в разных направлениях. И практически на вахтанговской сцене сосуществовали два разных театра, две режиссерские системы и даже две разные школы актерского мастерства.

Парадоксально, но факт. Актер Симонов, игравший Костю-капитана в «Аристократах» у Захавы и Фильку-анархиста в собственной постановке «Интервенции», или актер Щукин, исполнявший роль Егора Булычова и создававший образ Ленина, были совершенно разными актерами.

В первой группе спектаклей — в «Аристократах» и «Егоре Булычове» — это были актеры яростного темперамента, с мощной, скульптурной пластикой тела, живущие на сцене неистово и жадно. Во второй — в «Интервенции» и «Человеке с ружьем» — те же актеры тяготели скорее к импровизационной манере существования в образе, чуждые открытой патетике, метафоризму, символике в художественном мышлении, более ироничные и одновременно более мягкие, доступные по-человечески.

Две системы — два театра.

Надо отдать должное Симонову: в своих эстетических притязаниях он был более профессионален или более удачлив, нежели Захава, гармонично согласуя в спектаклях извечно конфликтующие «что» и «как». Симонов точно знал, чего он хочет, но в то же время знал и как этого достигнуть. Он умел соразмерить частное {86} с общим, индивидуальное с коллективным. Он умел определить меру для каждой актерской чрезмерности, а всему, что выпячивалось, подобрать на сцене соответствующее обрамление.

Поэтому не случайно, надо полагать, функции Захавы и Симонова в жизни вахтанговцев впоследствии четко разделились. В ведении Захавы осталась школа актерского мастерства — училище при театре, которым он руководил с 1925 г.; Симонов в 1939 г. возглавил Театр им. Вахтангова.

Оба оставались на своих постах до конца жизни.

# **{****87}** В. Миронова«Монтаж аттракционов»*С. М. Эйзенштейн в Театре Пролеткульта*

Самобытный, широко образованный художник С. М. Эйзенштейн стал значительной фигурой в московском театральном мире начала 1920‑х гг. Его считали «своим» в Первом рабочем театре Пролеткульта. Он был художником «Мексиканца», но, как признавал постановщик В. С. Смышляев, приложил руку и к драматургии, и к режиссуре этого спектакля.

Осенью 1921 г. Эйзенштейн стал студентом Государственных Высших режиссерских мастерских (ГВЫРМ), руководимых В. Э. Мейерхольдом. Ректором ГВЫРМ был И. А. Аксенов. В очерке об Эйзенштейне, написанном в конце 1933 г., он подробно рассказал о гвырмовских днях режиссера, с удовольствием вспомнил «студенческую вольницу, неистовую в своем стремлении учиться новому и в потребности ниспровергать старое, в сектантской замкнутости своей гвырмовской непогрешимости, оборванную толпу, для которой не существовало запертых дверей на диспутах, звонков председателей, пытавшихся остановить возгласы с места внезапно разъяренной аудитории, авторитетов прошлого и умиления перед бутафорией сценических соловьев и сверчков, которым гвырмовцы отвечали искусным звукоподражанием»[[166]](#footnote-167).

Мейерхольд заметил и выделил Эйзенштейна среди своих учеников. К концу первого полугодия мастер дал ему самостоятельное задание — разработать план постановки по мотивам «Кота в сапогах» немецкого романтика Тика. Аксенов в упомянутой статье писал: «От Тика ничего не осталось вскоре, кроме предлога к длинной цепи смонтированных на его фабуле аттракционов. Спектакль давно перерос формы, возможные под театральным порталом, он требовал для себя по крайней мере московского Манежа. Участие цирковых акробатов в нем было давно пройденным этапом, подробностью само собой разумевшейся. В него вводились работающие механизмы, входящие на сцену экзотические животные, пробегающие по ней автомобили и мотоциклы».

Эйзенштейн входил в постановочную группу спектакля «Дом, где разбивают сердца» Шоу, который предполагалось показать {88} в Театре Актера. Кроме того, Мейерхольд назначил его режиссером-лаборантом своего спектакля «Смерть Тарелкина» в театре ГИТИС.

Проучившись у Мейерхольда год, Эйзенштейн ушел, чтобы возглавить режиссерские мастерские и передвижную труппу (Перетру) московского Пролеткульта. Осенью 1922 г. он познакомился с С. М. Третьяковым и в содружестве с ним создал три новых спектакля, показанных Рабочим театром Пролеткульта. Для первого — «На всякого мудреца довольно простоты» — Третьяков составил «вольную композицию текста» по комедии Островского; для двух следующих дал оригинальные пьесы: агит-гиньоль «Слышишь, Москва?!» и мелодраму «Противогазы». Таким образом за два года (в декабре 1924 г. Эйзенштейн покинул театр) режиссер осуществил три постановки, не считая второй редакции «Мексиканца», подготовленной им уже самостоятельно.

Эйзенштейн принадлежал к стану убежденных и дерзких художников революции. Их духовным вождем был В. Э. Мейерхольд; его открытия пролагали дорогу многочисленным ученикам и последователям. От них самих зависело — подхватив подсказку, двинуться дальше. К числу последних относился Эйзенштейн. В его постановках отзывались раскаты революционной эпохи, всплески освобожденной социальной энергии человека.

Эйзенштейн начал ставить «Мудреца» в Перетру, а продолжал в Первом рабочем театре (к концу 1922 г. передвижная труппа влилась в этот коллектив). Отрывок из спектакля — «Жоффр в поход собрался» — был показан впервые 2 апреля 1923 г. на торжественном вечере в Большом театре, посвященном 25‑летию сценической деятельности Мейерхольда. Премьера состоялась 22 апреля в помещении московского Пролеткульта на Воздвиженке, 16, в бывшем особняке Саввы Морозова (ныне Дом дружбы с народами зарубежных стран). Эйзенштейн в 1940 г. вспоминал: «Мой первый собственный спектакль еще не вышел в свет, но дитя это настолько шумливо уже в самом производстве и столь резко очерчено в колыбели, что принято в “Леф” без “экзамена”»[[167]](#footnote-168). Первым поздравил режиссера Маяковский, хотя и критиковал переработку текста Островского лефовцем Третьяковым.

Летом журнал «Леф» напечатал статью Эйзенштейна «Монтаж аттракционов». Режиссер излагал театральную программу Пролеткульта и линию работы Перетру, выдвинутую им совместно с конструктивистом Б. И. Арватовым. Здесь повторялось уже не однажды сказанное пролеткультовскими лидерами: предлагалось упразднить самый институт театра как таковой, отказаться от изобразительной иллюзорности, «оформлять» зрителя в желаемом направлении и т. д. Специфически эйзенштейновской была конкретная часть статьи — о принципах монтажа аттракционов в постановке «Мудреца».

{89} Из трех спектаклей Эйзенштейна «Мудрец» — самый известный. Статья «Монтаж аттракционов», теоретически осмыслявшая сценическую практику, повысила интерес к этому спектаклю. По свидетельству М. М. Штрауха, успех «Мудреца» был «несколько скандальный»[[168]](#footnote-169). Зрительный зал делился на два лагеря: одни вызывающе громко приветствовали постановку, другие демонстративно покидали театр. Критики, привыкшие к эпатирующим новациям 1920‑х гг., направляясь на премьеру «Мудреца», и не ожидали от пролеткультовца, ученика Мейерхольда, почтительной верности Островскому. Я. В. Апушкин меланхолически признавался: «Было бы большой наивностью предположить, что речь идет об Островском и его пьесе “На всякого мудреца довольно простоты”. Ничего подобного»[[169]](#footnote-170).

Третьяков и Эйзенштейн задумали создать полит-буффонаду и поставить классика Островского «на службу современности». Эта было в духе времени. Как рассказывал Третьяков, текст Островского сохранился только на 25 процентов. Появился пролог — отъезд Глумова из России в Париж, и эпилог — его возвращение. Действие происходило, таким образом, в Париже, в среде русских эмигрантов, бежавших из революционной России. Сюда приезжал Глумов, молодой купчик, разоренный революцией. Чтобы сделать карьеру, он разработал план женитьбы на богатой Машеньке Мак-Лак. Но та выходила замуж за врангелевского гусара Курчаева, а разоблаченный Глумов возвращался в Россию и поступал на службу к нэпману Голутвину.

Комедия Островского перерабатывалась с определенной целью — высмеять контрреволюцию, белую эмиграцию, нэпманов, с их тщетными надеждами на возвращение прошлого. Так возникла замена-подстановка характеров. Как упоминалось, Глумов стал купеческим сыном, разоренным революцией. Мамаев превратился в Мамилюкова-Проливного (намек на лидера кадетской партии Милюкова с его вожделенной мечтой захватить Дарданеллы). Крутицкий обернулся французским генералом Жоффром. На его широких красных галифе, чуть пониже спины, было начертано «Жоффр», причем первые две буквы — крупнее прочих. Городулин предстал фашистом. Гусар Курчаев растроился: трое врангелевских гусар пели куплеты и отбивали чечетку. У Турусиной появились две приживалки: бабка Керенка и девка Чернавка (авторы метили в главу временного правительства и одного из его министров). Текст Островского был осовременен Третьяковым. В сцене Манефы и Глумова (действие первое, явление шестое) к реплике Глумова: «Убегаю, убегаю», — прибавились слова: «Как Деникин из-под Тулы». Фраза Мамаевой (действие второе, явление пятое): «Окружающие меня люди отжили и износились», — получала такое разъяснение: «Понятно, — бриллианты {90} распродали, а субсидии на интервенцию дают очень мало». В результате, как констатировал А. В. Февральский, «от Островского почти ничего не осталось»[[170]](#footnote-171).

Озадачивала не столько переработка Островского (примеров вольного обращения с классикой в те годы было достаточно), сколько природа и жанр зрелища, созданного Эйзенштейном.

Перед премьерой режиссер декларировал, что хочет «распялить» пьесу на цирковую программу: «Иными словами: поставить цирковую программу на основе пьесы Островского “На всякого мудреца довольно простоты”»[[171]](#footnote-172).

Действие «Мудреца» происходило на зеленом круглом цирковом ковре, обшитом красной каймой. Окончив эпизод, актеры, как в цирке, отступали к краю ковра. Сценические атрибуты были немногочисленны: черный трюковой сундук, при помощи которого «исчезали» по ходу пьесы герои, горизонтальная и наклонная проволоки со стойками и кронштейнами, маленькая площадка, на которую вели два желтых пандуса. Костюмы были по-цирковому утрированы (эскизы Эйзенштейна оказались настолько необычны, что театральные портные отказывались шить по этим эскизам). Глумов — И. Ф. Языканов появлялся вначале как клоун Жорж — во фраке и коротком трико, в цилиндре, с тростью. М. М. Штраух изображал Мамилюкова-Проливного в костюме и гриме белого клоуна. В прологе действовал также рыжий клоун — Б. И. Юрцев, который в дальнейшем становился матерью Глумова. Много лет спустя, в 1946 г., Эйзенштейн с улыбкой объяснял: «Я с колыбельных дней люблю “рыжих” и всегда немного стеснялся этого… В двадцать втором году я вволю “отыгрался”, буквально “затопив” мой первый самостоятельный спектакль (“Мудрец”) всеми оттенками мастей цирковых “рыжих” и “белых” клоунов»[[172]](#footnote-173).

Идея «циркизации» театра в те года имела многочисленных сторонников. К ним принадлежали Ю. П. Анненков, С. Э. Радлов, Н. М. Фореггер, чьи спектакли в Мастфоре — Мастерской Фореггера — оформлял Эйзенштейн, «фэксы» Г. М. Козинцев и Л. З. Трауберг… В «Мудреце» Эйзенштейна эта идея была реализована со всей возможной полнотой.

Когда Эйзенштейн пришел режиссером в театр Пролеткульта, здесь прекратились занятия по «системе»; пластику заменил новый предмет — биомеханика. Занятия вел ближайший помощник Мейерхольда В. И. Инкижинов. В бывшей морозовской конюшне пролеткультовцы сами оборудовали манеж, подвесили трапеции, натянули проволоку, сплели сетку и под руководством одного из лучших цирковых артистов того времени П. К. Руденко «с азартом, что называется, не за страх, а за совесть, приступили {91} к учебе»[[173]](#footnote-174). Они освоили, и неплохо, разнообразные жанры циркового искусства: в «Мудреце» была и сложная партерная акробатика, и работа с першем, и клоунада, и фокусы с исчезновениями предметов, и полеты на трапеции. В. Ф. Федоров, тоже ученик Мейерхольда, будущий постановщик «Рычи, Китай!» в ТИМе, призывал оценивать постановку «не столько с точки зрения театра, сколько с точки зрения цирка». Напечатав его статью, журнал «Зрелища» заказал одну из рецензий на «Мудреца» молодому актеру Мастфора Евгению Кумейко, выступавшему на эстраде с номером «баланс на столах» в паре с Ф. Ф. Кнорре[[174]](#footnote-175).

Арватов, тогдашний единомышленник Эйзенштейна, одобрял самый факт, что взята «буржуазная» пьеса «буржуазного» Островского и оциркачена, что сюжет развернут в стремительный ураган движений, действий и трюков. Он приветствовал приемы цирка, кабаре и кино, ибо это были «единственные зрелищные формы, разрушающие грань: между зрителем и актером, между театром и бытом, между реальностью в жизни и реальностью в искусстве»[[175]](#footnote-176).

Представление начиналось с жалоб Глумова «на невозможность житья в России». Тут же Глумову приносили посылку. Он раскрывал ее, вытаскивал сначала четыре банки «milke», затем долго вытряхивал стружки, из-под них извлекал пару американских ботинок, чулки, за чулками — штаны. Наконец из той же посылки выуживал маленького рыжего, который торжественно объявлял Глумову, что того ждут в эмигрантском Париже. Как переправить Глумова за границу? Вот как это описано в режиссерской партитуре Эйзенштейна:

«1. В мешке. Трюк с мешком, в который нельзя завязать человека (эсэра Глумова) и никак не упрячешь в мешок, а мешки последовательно с надписями “Бутырки”, “Кресты” и т. д. — 6 штук.

2. В виде порошка от насекомых. Выносят большую ступку (с надписью “Известия”), сажают его в нее и толкут пестиком с надписью “Правда”, но “Лит-агита” тоже мало — не истолочь.

3. Единственное средство “извести его (из России)” — в гроб его»[[176]](#footnote-177).

Глумова укладывали в гроб, а гроб погружали на игрушечный дредноут и везли по арене. Шесть актеров в униформе последовательно выносили навстречу три шлагбаума: русская, германская и французская границы. На границе гроб протыкали рапирами, {92} чтобы проверить, действительно ли труп в нем. После двух кругов гроб возвращался на исходное место: Глумов прибыл в Париж.

Столь же подробно было разработано первое появление Мамаева, «любителя авто». Впереди шествовал шталмейстер, за ним следовал «автомобиль»: два клоуна держали палку с колесами на концах, на животах у обоих горели электрические фонари. Мамаев, облаченный в автомобильную шляпу, тужурку и очки, держал перед собой руль с клаксоном. Завершал эту процессию рыжий клоун, у которого сзади был укреплен красный фонарь с номером. Вслед процессии выкатывалось автомобильное колесо, выпуская клубы белого дыма.

Так же эксцентрично были разработаны остальные эпизоды спектакля: он вобрал в себя элементы народного балагана и фарса, капустника и самодеятельного клубного зрелища. Эйзенштейн давал цирковую трактовку диалогов, вводил пародию. Московская злоба дня активно питала спектакль: здесь были острые отклики и на рекламу галош, появившуюся в Москве, и на лозунг Луначарского «Назад к Островскому» (Мамилюков-Проливной кого-то тащил за фалды назад и натужно кричал: «Назад, назад к Островскому!»). Исполнение трех женских ролей — Глумовой, Манефы и Турусиной — мужчинами (Б. И. Юрцев, В. В. Бурыгин и М. С. Гоморов) усиливало характер эксцентриады.

Цирковой прием, эксцентрический трюк должны были заострить характеристику персонажа, стать концентратом эмоций. Позже, в 1934 г., Эйзенштейн писал, что в «Мудреце» у него была ставка не на иллюзорно-изобразительное движение, а на физический факт акробатики: «Жест перескакивает в акробатику, ярость решается каскадом, восторг — сальто-мортале, лирика — восхождением на “мачту смерти”»[[177]](#footnote-178).

Льстивый разговор Мамаевой и Глумовой шел на полугимнастическом танце обеих. Во время ссоры Глумов и Курчаев стояли на табуретах, словно петухи; окончательно разругавшись, оборвав разговор, они делали сальто назад. В сцене Крутицкого (Жоффра) и Мамаевой приносили перш, А. П. Антонов — Жоффр прилаживал его у себя за поясом, и Клеопатра Львовна — В. Д. Янукова со словами «Я выйду из себя и полезу на рожон!» сбрасывала с себя костюм и, оставшись в трико телесного цвета, проворно взбиралась на перш. Антонов шел по проходу зала на публику, пока не доходил до балкона, куда бесстрашно спрыгивала Янукова. Голутвин — Г. В. Александров, «человек в маске», в длиннополом пальто сыщика, шел по наклонной проволоке над головами зрителей, загадочно молчаливый, с горящими зелеными глазами. По этой же проволоке «бежал» из Парижа разоблаченный Глумов.

Бытовые аксессуары спектакля были утрированы Эйзенштейном. В сцене у Турусиной на манеже появлялся самовар огромных {93} размеров. Эпизод разыгрывался своим чередом, а в это время крышка самовара приподнималась, оттуда высовывался Голутвин и что-то записывал в свою книжку. Перед приходом Манефы у самовара «вырастали» ноги, руки, голова, и «живой» самовар бежал по проходу через зрительный зал.

Музыкальное сопровождение было пародийно. Глумов, белый клоун, выходил в прологе спектакля под увертюру из оперы «Кармен» Бизе. Александров — Голутвин шел по наклонной проволоке под арию Канио из «Паяцев». В романсе «Не уходи, побудь со мною» текст нарочито оглуплялся; вместо: «Я поцелуями покрою твое усталое чело», — было: «Твое лицо, чело и лоб».

«Дневник Глумова» (Глумов вел в Париже порочащий эмиграцию дневник) был снят на кинопленку и вмонтирован в спектакль. Эта киновставка в театральную постановку и была первым фильмом Эйзенштейна. Режиссер неоднократно обращался в «Мудреце» к помощи киноэффектов. «Внезапно, но всегда в полной связи с текстом, — писал Г. И. Геронский, — рампа темнела и на экране над сценой вспыхивал кинематограф. Появлялись поезда, автомобили, герои пьесы переносились на новые горизонты; акробатизм логически дополнялся этим продолжением. И под конец пьесы на вызовы публики с экрана раскланивалась голова режиссера Эйзенштейна»[[178]](#footnote-179).

Критики справедливо усмотрели влияние на Эйзенштейна мейерхольдовской постановки «Смерти Тарелкина», с ее эксцентрическим балаганом, цирковыми трюками, элементами биомеханики.

Эйзенштейн, примыкавший к «левому крылу» советского театра 1920‑х гг., сотрудничавший с лефовцами и Пролеткультом, отвергал сценические каноны прошлого, традиции бытового, психологического театра. Он поддерживал идею «действенного театра», динамического и эксцентрического — в противоположность изобразительно-повествовательному театру, статическому, по определению Эйзенштейна. «Оформление зрителя в желаемой направленности (настроенности), — разъяснял Эйзенштейн в статье “Монтаж аттракционов”, — задача всякого утилитарного театра (агит, реклам, санпросвет и т. д.). Орудие обработки — все составные части театрального аппарата (“говорок” Остужева не более цвета трико примадонны, удар в литавры столько же, сколько и монолог Ромео, сверчок на печи не менее залпа под местами для зрителей), во всей своей разнородности приведенные к одной единице — их наличие узаконивающей — к их аттракционности»[[179]](#footnote-180).

Эйзенштейн настойчиво искал единицу измерения воздействия в искусстве. Такой динамической и подвижной единицей в концепции режиссера стал аттракцион. Самостоятельный и цельный, «агрессивный», по определению Эйзенштейна, элемент спектакля, аттракцион, ничего общего не имевший с трюком, должен был {94} вызвать определенную эмоциональную реакцию зрителей, а монтаж аттракционов — дать точно рассчитанный конечный эффект. «Если бы я больше знал о Павлове в то время, — рассказывал в 1945 г. режиссер — я назвал бы теорию монтажа “теорией художественных раздражителей”».

В статье 1934 г. Эйзенштейн описал один из эпизодов «Мудреца» как «первый образчик резко выраженного монтажа». Это был эпизод, объединивший две картины второго акта пьесы Островского. У Островского Мамаев учит Глумова ухаживать за его, Мамаева, женой, а в новой картине Глумов, следуя советам Мамаева, предпринимал атаку на Клеопатру Львовну. В спектакле Эйзенштейна супруги Мамаевы занимались этими поучениями совместно, и Глумов объяснялся в любви Клеопатре Львовне с одобрения присутствовавшего при сем мужа. «Сцена с Мамаевым ведется внизу, “на манеже”, — рассказывал Эйзенштейн, — сцена с Мамаевой — на помостике. И вместо плавной смены явлений Глумов в нашей постановке летает от одного к другой и от одной к другому. Проводит фрагмент диалога с одной, чтоб, оборвав, продолжить начатый фрагмент с другим. Финальные реплики одного ряда фрагментов, сталкиваясь с начальными другого, приобретают новый смысл, иногда каламбурную игру слов»[[180]](#footnote-181).

Вокруг Эйзенштейна сплотилась группа пролеткультовских актеров: Г. В. Александров, М. М. Штраух, А. П. Антонов, М. С. Гоморов, А. И. Левшин (знаменитая «пятерка» будущих ассистентов по «Броненосцу “Потемкину”»), Б. И. Юрцев, В. Д. Янукова. Но отнюдь не все разделяли взгляды Эйзенштейна, не все приняли его «монтаж аттракционов», «циркизацию» театра. Уже во время репетиций «Мудреца» в театре образовалась оппозиция, к которой принадлежал и будущий режиссер И. А. Пырьев (в «Мудреце» он исполнял роль Городулина, или Горедулина). «Нам надоело бесцельное акробатическое кувыркание, — рассказывал много лет спустя Пырьев. — Вместо эксцентрики и формальных выкрутасов мы стали требовать, чтобы на сцене нашего театра были героика, романтика, реализм; нам хотелось играть какой-то иной репертуар…»[[181]](#footnote-182) Оппозиция требовала заменить Эйзенштейна другим режиссером и в принципе получила поддержку у руководителей Пролеткульта В. Ф. Плетнева и А. А. Додоновой. Но в конце кондов Эйзенштейн остался на своем месте, а недовольные, в их числе Пырьев, ушли из театра.

«Мудрец» стал опытным полигоном, где режиссер интенсивно проверял свое оружие. Неточные попадания, издержки и перехлесты были здесь неизбежны: спектакль захлебывался от эпатирующей зрителя режиссерской изобретательности. «Три с половиной часа непрерывной эпатации зрителя, — жаловался Х. Н. Херсонский»[[182]](#footnote-183). Цирк и кинематограф — вот два кита, на которых, по убеждению Эйзенштейна, можно было «выстроить» спектакль. {95} В «Мудреце» режиссер явственно склонялся к цирку, черпал там средства агрессивного воздействия на публику. И хотя он настаивал, что аттракцион мало общего имеет с трюком, что трюк — лишь один из видов аттракционов в соответствующей подаче, в спектакле трюк получал подчас самодовлеющее значение, «отказываясь» монтироваться в единую систему аттракционов. Рецензент сетовал: «Беда в “Мудреце” только в том, что вся трюковая сторона спектакля совсем заглушает, давит “политическую”. Слишком много ловкой, неожиданной выдумки. Слишком много чисто циркового акробатизма, суеты, прыжков, светящихся глаз, летающих покойников»[[183]](#footnote-184).

Этот упрек, в той или иной форме, повторяли и другие рецензенты.

Структура двух следующих постановок Эйзенштейна — «Слышишь, Москва?!» и «Противогазы» — заметно изменилась: режиссер отказался от формы циркового зрелища, внимательнее разрабатывал актерскую сторону спектакля, заинтересованно примеряя к театру опыт кинематографа.

Обе пьесы Третьякова имеют цену только в связи с театральными экспериментами Эйзенштейна (Третьяков вошел в историю советского театра как автор пьесы «Рычи, Китай!», поставленной в Театре им. Вс. Мейерхольда). «Слышишь, Москва?!» представляла собой, как справедливо отзывался о ней Я. В. Апушкин, «еще только конспект пьесы и притом — конспект, не обещающий вырасти в пьесу: его сценарий, его драматическая конструкция лишены какой-либо крепости». Сравнивая самостоятельную пьесу Третьякова с его же переработкой «На всякого мудреца довольно простоты», критик не без язвительности заметил, что «в экспериментах Третьякова над пьесой Островского — его спасал Островский»[[184]](#footnote-185). После постановки «Противогазов» Эйзенштейна опять упрекали в нетребовательности к драматургическому материалу. Но у режиссера не было конфликта с драматургом. Третьяков давал именно то, чего ждал Эйзенштейн, — сценарий, причем сценарий автора-единомышленника.

В своих новых произведениях для сцены Третьяков обратился к современным темам. Агитгиньоль «Слышишь, Москва?!» воссоздавал эпизод революционной борьбы рабочего класса Германии. «Противогазы» были одной из ранних советских пьес, посвященных непосредственно современной жизни страны: она родилась из небольшой заметки в газете «Правда», сообщавшей об аварии, происшедшей по вине нерадивого директора на уральском газовом заводе.

Премьера «Слышишь, Москва?!» состоялась 7 ноября 1923 г. Снова на афише были знакомые по «Мудрецу» титры: монтаж аттракционов и монтировочные задания — С. М. Эйзенштейн; те {96} же имена актеров: М. М. Штраух, Ю. С. Глизер, Г. В. Александров, В. Д. Янукова, А. П. Антонов, М. С. Гоморов, В. И. Шаруев.

Эйзенштейн рассказывал перед премьерой, что пьеса ставилась «в плане гротеска и острой мелодрамы»[[185]](#footnote-186). Он обозначил два начала пьесы: буффонное и драматическое. Буффонное — это лагерь графа Сталь, губернатора провинции, владетельного помещика и фабриканта. В сговоре с префектом полиции и лидером желтых социалистов Фурцем граф решил сорвать рабочую демонстрацию 7 ноября, назначив на этот день открытие памятника своему предку. Драматическое — это рабочие, которые под руководством коммунистов вырабатывают контрплан, срывают замыслы графа и поднимают восстание.

В обрисовке враждебного рабочим лагеря преобладал гротеск. Поэта Граббе и художника Груббе, прихлебателей графа, режиссер сделал необычно толстыми, одел в гротескные костюмы. Шаруев в роли графа говорил пискливым фальцетом. Речь остальных персонажей из этого стана также была нарочито утрирована. Граф Сталь и его любовница Марга выезжали в сцене праздника на верблюде. Образы рабочих раскрывались в приемах мелодрамы. Все мелодраматические и гиньольные моменты пьесы были подробно разработаны режиссером. На глазах у зрителей происходила жестокая расправа с коммунистом Куртом, отказавшимся поцеловать ногу любовницы графа: его грубо хватали, избивали, бросали от одного к другому, затем, избитого, уволакивали в тюрьму. Сцена, где Дик закалывал ножом провокатора Штумма, была поставлена как цирковая борьба, и оба исполнителя (Штраух — Штумм и Т. У. Фокин — Дик) демонстрировали великолепную физическую подготовку, мастерство и силу. В финале, когда рабочие расправлялись с графом и его свитой, кокотка Марга качалась на виселице, «сверкая голыми ляжками», как с укором заметил руководитель Театра МГСПС С. И. Прокофьев[[186]](#footnote-187).

Новая постановка Эйзенштейна оказалась менее дискуссионной, чем «Мудрец», и была встречена со спокойной доброжелательностью. П. А. Марков одобрил «самоограничение» режиссера: «В смысле актерском и сценическом приемы клоунады и чистого акробатизма, так явно преобладавшие в предыдущих постановках, здесь преломлены по-новому и подчинены непосредственному сценическому заданию. Уже отсутствуют и “цирковые номера” как почти самостоятельная часть представления, и вводный цирковой трюк, имевший специфические задания»[[187]](#footnote-188). Восторженно принял спектакль В. И. Блюм, апологет «левого фронта», увидевший здесь «новый театр, тот самый, может быть, какого мы ждем от {97} Мейерхольда: это на другой день после “Земли дыбом” и на третий день после “Рогоносца”»[[188]](#footnote-189).

Перед премьерой «Противогазов» Эйзенштейн пояснял, что собирался применить принципы построения спектакля «Слышишь, Москва?!» к «1. менее романтичным, но более деловым ситуациям и 2. массовой работе на сцене: второй и половина третьего акта развертываются на рабочей очереди, проходящей этапы от газа к носилкам и лазарету». Трактовка героизма давалась «в разрезе густой, бытовой обыденщины»[[189]](#footnote-190), а не в стиле агитплаката, как «Слышишь, Москва?!».

Третьяков написал мелодраму с агитационной установкой. На газовом заводе разворотило трубу, отремонтировать которую можно только при полной остановке производства, ибо по вине директора на завод не доставлены противогазы. Рабочие решали, не останавливая завод, чинить трубу без противогазов, по три минуты каждый. Сын директор Петя, больной и слабый юноша, тоже участвовал в ремонте, но его сердце не выдерживало, и он умирал. Потрясенный директор посылал телефонограмму окружному прокурору, обвиняя себя в преступных действиях.

Начиная с «Мексиканца», Эйзенштейн искал для своих постановок локальную сценическую среду. Вершиной «Мексиканца» был последний акт — матч бокса в цирке «Мортонс». Ринг помещался между сценой и залом. «Мудреца» играли на манеже цирка. По ходу спектакля «Слышишь, Москва?!» рабочие, до самой финальной сцены, строили на глазах у зрителей трибуну для графа и его гостей, прибывших на открытие памятника.

«Противогазы» Эйзенштейн хотел показывать непосредственно в фабричных цехах. Он осмотрел с этой целью несколько заводов и мастерских Рогожско-Симоновского района. Первое представление «Противогазов» (29 февраля 1924 г.) шло в цехе Московского газового завода для местных рабочих. Зрители заполнили импровизированный амфитеатр, устроенный из кирпичей и досок в свободной части огромного заводского корпуса. «Декорациями» служили генераторы газа, громадные суставы труб, лестницы, уходившие под крышу заводского корпуса. Наверху, на высоте второго этажа, среди труб и котлов, соорудили «контору завода»: на площадке был установлен письменный стол с лампой под зеленым абажуром, рядом, на одном из стояков, укрепили телефонный аппарат. Артисты играли без грима, в обычной рабочей одежде: валенках, полушубках, спецовках. В. Е. Ардов воспринял как достоинство тот факт, что «во время репетиции, когда работники завода окружали “сценическую площадку”, не только я, но даже режиссер Эйзенштейн не мог сразу отличить, {98} кто из этой толпы зритель, а кто участник репетиции, ожидающий своего выхода»[[190]](#footnote-191).

Штраух, игравший роль директора, вспоминал: «Эта затея поначалу была с интересом встречена администрацией завода. Им было лестно, что предприятие стало в центре такого внимания. Но уже после первого представления выяснилось, что мы изрядно мешаем работать. Да и публике с непривычки было нестерпимо дышать газовыми отходами. Поэтому нас протерпели четыре спектакля, а потом любезно выпроводили»[[191]](#footnote-192).

«Противогазы», показанные в обычном театральном помещении, теряли основное специфическое качество — документальную достоверность. Необычность обстановки (настоящий завод) давала как бы новое измерение пьесе Третьякова, «удостоверяла» документально происходившее в ней. На сцене острее ощущались длинноты пьесы (диалоги директора завода и предзавкома), терялся темп.

В спектакле на заводе «лишними» казались чисто театральные моменты, как акробатические вставки. Сам Эйзенштейн понимал неорганичность ряда оформительских деталей, компромиссность сочетания достоверной материальности настоящего завода с иллюзионной природой (или фикцией, как называл это режиссер) театрального спектакля. В 1934 г. он трезво признавался: «Завод существовал сам по себе. Представление внутри его — само по себе. Воздействие одного с воздействием другого не смешивалось. И громадные турбогенераторы завода вчистую поглотили театральную пристроечку, убого приютившуюся рядом с блестящей чернотой их цилиндрических тел»[[192]](#footnote-193).

«Противогазы» стали последней постановкой Эйзенштейна в Пролеткульте. Сразу после «Противогазов» режиссер начал снимать с пролеткультовскими актерами фильм «Стачка». Здесь произошло открытое столкновение с бюро московского Пролеткульта, которое отказалось признать соавторские права Эйзенштейна по сценарию «Стачки». В декабре 1924 г. Эйзенштейн расстался с театром Пролеткульта. Мейерхольд благородно предложил бывшему ученику поставить в своем театре одну из трех пьес, на выбор: «Гамлет», «Ревизор» или «Горе от ума»[[193]](#footnote-194). Эйзенштейн поблагодарил учителя, но отказался.

Переход в кино был естественным в творческом движении режиссера. В 1926 г. Эйзенштейн и сам признал, что по пути «Противогазов» в области театра дальше двигаться было некуда (к этому же направлению он относил спектакли «Великодушный рогоносец», «Мудрец», «Земля дыбом»). Эйзенштейну представлялось, {99} что кино — это «сегодняшний этап театра», его «очередная последовательная фаза». Он пояснял: «“Противогазы” — последнее допустимое театру преодоление иллюзорного в общей установке и тяге к материальному. Монтаж воздействий от реально-материально существующих величин и предметов: завод как элемент спектакля, а не как “вместилище”, производственные процессы и положения как части действия и т. д. — то есть фактически уже кино, строящее свое воздействие на подобном театральном “материале” через монтажное сопоставление»[[194]](#footnote-195).

Наследие Эйзенштейна как театрального режиссера невелико: «Мексиканец», «На всякого мудреца довольно простоты», «Слышишь, Москва?!» и «Противогазы». В работе над этими спектаклями Эйзенштейн собрал и воспитал коллектив театра Пролеткульта. У него учились будущие известные мастера театра и кино: Глизер, Штраух, Александров, Пырьев, Янукова и другие.

Публицистическая направленность и злободневность постановок Эйзенштейна вели к поискам новых выразительных средств, к расширению способов воздействия на зрителей. Эйзенштейн раздвинул привычные представления о театральности, привлекая опыт цирка, мюзик-холла и новейшего кинематографа. Знаменитый «русский монтаж» в кино, связанный прежде всего с именем Эйзенштейна, зарождался в театральной практике режиссера — в интермедиях, в цирковой политбуффонаде и агитгиньолях его спектаклей. Эксперименты Эйзенштейна — театрального режиссера вливались в русло советской сценической публицистики. Его находки дают знать о себе в постановках Ю. П. Любимова в Московском театре на Таганке. Эйзенштейновские идеи «циркизации» и «мюзикхоллизации» театра не забыты современной советской режиссурой.

# **{****100}** Д. ЗолотницкийПробы. Наставничество. Риск*Студийная режиссура С. Э. Радлова*

Спектакль русского традиционализма стилизовался под ту или иную ушедшую эпоху. Век нынешний порывался осознать себя в покровах века минувшего. Такой спектакль мог быть намеренно «простонародным», грубовато площадным или, напротив, утонченно аристократичным; мог быть подчеркнуто вербальным или насквозь импровизационным — то есть относиться к слову молитвенно или как угодно вольно; мог быть спектаклем синтетическим — раздольем всех искусств или же спектаклем строгой словесной статики, хоровой читки, неподвижного действия. Внутренней чертой едва ли не всякого такого опыта, с любой стилизаторской задачей, было то, что он рождался главным образом в студийной обстановке.

Режиссер-студиец хотел перепробовать все. Для регулярной сцены вышла бы непомерная затрата творческих сил: требовалась преданность единоверцев, рвение неофитов. Традиционалистские постановки императорской сцены, даже если их проводили В. Э. Мейерхольд или Ф. Ф. Комиссаржевский, рождались трудно и держались недолго. «Дон Жуан» и «Маскарад» Александринского театра — редкостные исключения.

Скромным отзвуком студийного традиционализма на заре Октября мелькнул Театр экспериментальных постановок. Его создал летом 1918 г. в Петрограде С. Э. Радлов.

К режиссуре Сергей Эрнестович Радлов (1892 – 1958) пришел от литературы, минуя стадию актерства. В качестве актера он попробовал себя, когда ему было около пятидесяти лет: в поставленной им комедии Оскара Уайльда «Идеальный муж» (1940) корректно сыграл сэра Роберта Чилтерна: ансамбля не нарушил, но и сенсации не произвел. Все пребывало в рамках академизма. В этих рамках с годами плотнее умещались замыслы и пробы Радлова-режиссера, обнаруживая свою литературную грунтовку. От литературы Радлов порой отталкивался, но тут же к ней возвращался. Взгляды менялись, торопя смену этапов на пути практика театра.

Сын профессора философии, Радлов получил университетское филологическое образование, а с ним — предпочтительный вкус к античности и эпохе Возрождения. Театру он первоначально и понадобился как литератор: в 1911 г. его пригласили в свой «Старинный {101} театр» Н. Н. Евреинов, Н. В. Дризен, К. М. Миклашевский, Н. И. Бутковская — сочинить рифмованные прологи к двум пьесам старых испанцев. Это пробудило у Радлова интерес к истории и технике театра ушедших эпох, к взаимодействию слова написанного и сказанного, диалога и поступка, актерской импровизации, пантомимы, широко понимаемой игры. «Старинный театр» дал Радлову начальную подготовку. А высшие курсы традиционализма вел В. Э. Мейерхольд. В 1913 г. открылась его студия на Бородинской. Радлов пришел туда как стихотворец и как новообращенный ученик. Стихи Радлова печатал журнал студии «Любовь к трем апельсинам», об этих стихах издатель журнала «доктор Дапертутто» — Мейерхольд вел деловую переписку с А. А. Блоком, ведавшим поэтическим отделом. В одном из выпусков (1915, № 4 – 7) появился и серьезный переводческий труд Радлова: комедия Плавта «Близнецы». Мейерхольд выделял незаурядного студийца среди остальных. С 1913 г. Радлов входил в «ядро» студии. Тогда студия делилась на две группы: в зависимости от склонностей ученики занимались в группах «Гротеск» или «XVIII век». Участник «Гротеска» А. Л. Грипич потом вспоминал: «В группе “XVIII века” главенствовал Сергей Радлов. Группа отличалась романтизмом своих сюжетов, мягкостью, изяществом и даже манерностью исполнения. В группу входили Елагин, Ляндау, Трусевич, ставшие потом актерами театра экспериментальных постановок под режиссурой С. Радлова»[[195]](#footnote-196).

Театр этот возник, когда Радлов, вслед за своим учителем В. Э. Мейерхольдом, включился в разветвленную деятельность Тео Наркомпроса. Радлов вошел в репертуарную секцию Тео, руководимую А. А. Блоком, с июня 1918 г. стал одним из преподавателей Курсов мастерства сценических постановок, а в апреле 1919 г., когда Мейерхольд уехал на юг, занял пост руководителя Курмасцепа. Грипич вспоминал: «Перед отъездом Мейерхольда с ним согласовали назначение нового заведующего курсами — С. Э. Радлова»[[196]](#footnote-197). Организатор красноармейской Театрально-драматургической мастерской Н. Г. Виноградов-Мамонт тоже свидетельствовал, что к Радлову «тянулась мейерхольдовская молодежь. А когда Всеволод Эмильевич уехал из Петрограда, Сергей Радлов стал общепризнанным вождем левого театра»[[197]](#footnote-198), — разумеется, в петроградских пределах.

Как многие активные деятели Тео, Радлов работал в культурно-массовых организациях Петроградского военного округа и Балтийского флота. 9 октября 1919 г. газета «Жизнь искусства» сообщала о постановке «Зорь» Верхарна, которую готовила труппа Балтфлота в зале фондовой биржи под руководством Радлова. Это было за год до мейерхольдовской постановки в Москве и отражало результаты учебных разработок «Зорь» на занятиях {102} в Курмасцепе. Недаром Мейерхольд взял для московской постановки макет «Зорь», сделанный в Курмасцепе В. В. Дмитриевым и в первоначальном варианте одобренный А. А. Блоком. Можно предполагать, что и Радлов имел в виду макет одного из молодых художников Курмасцепа, даже того же Дмитриева, с которым потом дал немало постановок на академической сцене.

Ко второй годовщине Красной армии, в феврале 1920 г. Радлов поставил в цирке Чинизелли силами красноармейской Театрально-драматургической мастерской стихотворную инсценировку А. И. Пиотровского «Меч мира». Е. М. Кузнецов писал, что «это сжатая хроника всей двухлетней истории Красной армии». Не обольщаясь драматургическими достоинствами зрелища, находя там следы заимствований, в том числе из «Королевского брадобрея» А. В. Луначарского, от отдавал должное режиссуре: «Если и был эффект, то только благодаря удачной и богатой неожиданностями постановке режиссера Радлова. Чистый профессионализм»[[198]](#footnote-199). Постановка вошла в ряд значительных массовых зрелищ эпохи «военного коммунизма». В некоторых других аналогичных работах Радлов участвовал как член режиссерской бригады. В трехчастной инсценировке «К мировой коммуне», показанной 19 июля 1920 г. на портале фондовой биржи под общим руководством К. А. Марджанова и в оформлении Н. И. Альтмана, Радлов ставил вторую часть — об империалистической войне и предательстве лидеров II Интернационала (первую часть ставил Н. В. Петров, третью — В. Н. Соловьев и А. И. Пиотровский).

Вместе с Соловьевым Радлов подготовил к первомайским дням того же 1920 г. инсценировку «Огонь Прометея», также исполненную красноармейцами Театрально-драматургической мастерской. Газетный отчет об одном из представлений, состоявшемся в оперном зале Народного дома, доброжелательно отмечал, что «весь спектакль, на котором присутствовали исключительно красноармейцы, прошел под бурные аплодисменты»[[199]](#footnote-200). Зал демонстрировал организованные эмоции организованного зрителя.

В пределах массовых зрелищ порой отзывался традиционализм. Не без оглядки на старинные народные и придворные увеселения ставилась инсценировка «Блокада России». Она была показана 20 июня 1920 г. на Каменном острове, переименованном в Остров отдыха и внешне преображенном архитектором И. А. Фоминым, художником С. В. Чехониным и др. У одного из внутренних прудов выстроили амфитеатр на тысячу зрителей, а на островке посреди пруда развернулось действо под открытым небом. Островок символизировал РСФСР, его осаждали «канонерки» интервентов. Польский шпион — воздушный гимнаст Серж, удирая от погони, взбирался на дерево, прыгал с ветки на ветку. {103} Польский пан — клоун-акробат Жорж Дельвари двойным сальто летел в воду, где кипело сражение, и т. д. Действо венчал хоровой апофеоз победившего российского пролетариата[[200]](#footnote-201).

Постановочную практику этого рода Радлов не прерывал и в последующие годы. А новизна содержания явочным порядком отменяла оглядку на старые формы. В августе 1929 г. он ставил спортивно-игровую агитационную программу для I Всесоюзного пионерского слета на московском стадионе «Динамо», в июле 1930 г. — массовую инсценировку в честь XVI партсъезда. Обобщая накопившийся изрядный опыт, он заключал: «В конечном счете массовые инсценировки подчиняются тем же внутренним законам, как и всякая кинокартина, как и всякий спектакль»[[201]](#footnote-202). Спектакль всегда был для Радлова на первом месте, но и техника кинематографа, с немой пантомимой начальной поры, динамической структурой и монтажными ритмами, не оставляла его безучастным.

В своем первом студийном театре — Театре экспериментальных постановок Радлов успел поставить всего две комедии: «Близнецов» Плавта в собственном переводе и «Сбитенщика» Я. Б. Княжнина. «Близнецов» играли в масках, как древние римляне. Маска лишала исполнителя надежного подспорья — мимики, зато развивалась игра всем телом, выразительности позы, ракурса, жеста, самоощущение в пространстве. На свой лад это служило целям «всенародного театра», о каком помышлял Радлов[[202]](#footnote-203). Действа на площадях, пластика актера — предводителя тысячных толп требовали укрупненной, форсированной выразительности. Мимика, тонкости, нюансы попросту не доходили в таких условиях.

Спустя год, когда Театра экспериментальных постановок уже не существовало, Радлов перенес опыты в другой молодой театр, который так, прямо и назвал себя: «Студия». Его создали в начале 1919 г. (на Литейном, 51) режиссер К. К. Тверской, художник Ю. М. Бонди и еще несколько бывших мейерхольдовцев с Бородинской. Там Радлов выступил сразу как режиссер и драматург, поставив трехактную пьесу для детей «Саламинский бой», написанную им вместе с А. И. Пиотровским по мотивам Геродота, Фукидида и Эсхила. В следующем сезоне, когда «Студия» была преобразована в Малый драматический театр, Радлов, верный студийным пробам юности, показал там комедию И. А. Крылова «Трумф» и комедию К. М. Миклашевского «Четыре сердцееда». Здесь отозвались и опыты группы «XVIII век», и связи со Старинным театром, деятелем которого, как сказано, был Миклашевский.

{104} Из тогдашних начинаний петроградской студийной режиссуры самым значительным стал театр Радлова «Народная комедия» (1920 – 1922). В этом театре злободневной политической агитки драматург и режиссер сливались в одном лице, пьеса представляла собой сценарий завтрашнего спектакля и на самостоятельную литературную ценность не посягала, а роль служила канвой актерской импровизации. К принципам сценарной драматургии и импровизационной игры добавлялся принцип «циркизации» действия. Рядом с актерами драмы действовали мастера арены. Так практически решалась проблема синтеза на сцене. Впрочем, сумма разнородных слагаемых подлинного синтеза еще не давала. Каждый играл свое, то, чему был раньше обучен: комики драмы тянули нити сюжета и судеб, артисты цирка выполняли готовые, отработанные трюки, подходящие к происшествиям.

По тем временам театр достигал целей политической агитации и художественного воздействия. Железный зал Народного дома на Петроградской стороне, с плоской двухъярусной сценой, похожей на подмостки шекспировского театра, не пустовал и в холода. Успехом у публики пользовались простодушные цирковые комедии Радлова «Невеста мертвеца» и ее продолжение «Вторая дочь банкира», «Обезьяна-доносчица», «Султан и черт». Все спектакли первого сезона оформляла В. М. Ходасевич, выпускница Курмасцепа, пришедшая сюда из «Студии». С ней Радлов сделал потом немало спектаклей в разных театрах.

Для «Народной комедии», в расчете на актерскую импровизацию, М. Горький написал «Работягу Словотекова». Это была опять-таки не пьеса, а сценарий спектакля; там действовали не характеры, а комические маски: прачка, милиционер и т. п. Маской злободневной площадной комедии выступил и горе-руководитель домохозяйства, бездельник Словотеков. Роль играл популярный и остроумный клоун Жорж Дельвари. Но несколько его отсебятин прозвучали вызывающе. Ходасевич вспоминала, как она и Радлов тревожно поглядывали на Горького-зрителя, ибо любимец публики Дельвари, «потеряв в погоне за успехом чувство меры, на премьере так переигрывал, а импровизации его были так грубы и вульгарны, что получалось совсем не смешно»[[203]](#footnote-204).

Публика, между тем, потешалась над выходками эксцентрика, который дергался как в комической ленте немого кино да изредка посылал в зал клоунские репризы. Р. Е. Славский был вполне объективен, когда писал в очерке о Дельвари-Кучинском: «Персонажи по ходу действия наперебой вставляли злободневные, с перцем, с солью остроты, за которые, случалось, публика награждала комедиантов такими взрывами смеха, что, как рассказывают, из металлических ферм Железного зала Народного дома выскакивали заклепки»[[204]](#footnote-205).

{105} К режиссуре «Народной комедии» примкнул знаток итальянской комедии масок К. М. Миклашевский: по собственному сценарию он поставил агиткомедию «Последний буржуй, или Музей старого строя», а потом, вспомнив, что в 1911 г. он окончил императорское театральное училище, предпочел писанию пьес работу актера: в поставленных им пантомимах Дебюро играл Арлекина, в «Игроках» Гоголя — Ихарева и т. д. То было уже на завершающем отрезке пути «Народной комедии». Тогда же несколько спектаклей поставил В. Н. Соловьев, ближайший сотрудник Мейерхольда по студии на Бородинской: «Проделки Смеральдины», пьеса-пантомима из репертуара итальянских импровизаций 1730‑х гг., и «Господин де Пурсоньяк» Мольера усилили крен бывшего агиттеатра в сторону «чистой комедийности» традиционалистского толка.

Импровизационный диалог и эстрадно-цирковая оснастка действия привлекали Радлова больше, чем его тогдашних попутчиков в режиссуре; особенно цирк. «Народная комедия» выставляла напоказ свои экспериментальные установки, претендуя на универсальность. Впрочем, понемногу и Радлову становилась ясна ненадежность такого синтеза, который был не произведением множителей, а простой арифметической суммой слагаемых. Синтетический спектакль строился без синтетического актера. Мастер цирка, оставаясь самим собой, не умел все же сыграть роль, а актер драмы застывал как изумленный наблюдатель действия, когда оно обращалось к залу трюковой стороной. Сценарист-режиссер приспособлял ситуативную игру к возможностям наличного исполнителя. Но ставка на импровизатора делала порой зыбким художественный результат. Радлов открыл при театре студию, надеясь воспитать там чаемых синтетических актеров. Но необходимых резервов времени оставалось мало.

Цирк как составную действия Радлов стремился сохранить любой ценой. Он шел на компромисс. Уже в «Работяге Словотекове» цирковая комедия начальной поры получила жанровые приметы комедии с цирком.

Как комедию с цирком Радлов ставил и «Виндзорских проказниц», открывая ими сезон 1920/21 г. Цирковым актерам были отданы роли слуг, и это позволило регламентировать их сценические задачи. Радлов развернул действие на площадках сцены — верхней и нижней, на просцениуме и в зале перед сценой. В поисках Форда (который, невидимый для остальных персонажей, быстро переодевался перед зрителями в партере) или в погоне за Фальстафом слуги перелетали с площадки на площадку, сновали по просцениуму, в темпе выполняя, положенные трюки; действие меняло уровни и ракурсы. Здесь комедия с цирком в самом деле приближалась к искомому сценическому синтезу. «Играли хорошо. Цирковые актеры сыгрались с драматическими», — писал после премьеры В. Б. Шкловский и уточнял: «Совершенно органично {106} цирковое действие в сценах поисков Форда. Когда слуги спрыгивают с верхней сцены»[[205]](#footnote-206).

Обеспечивая стремительный разворот комедийного действия, Радлов притом ничуть не покушался на Шекспира, не намеревался его «преодолеть». Допуская, что его режиссура «может показаться иным недостаточно “левой”», он заявлял, что ставить «кверх ногами» Шекспира, «не сделавшего нам никакого зла, вообще не входило в наши планы. Мы обращались с Шекспиром так, как этого требовала природа материала, перед нами лежащего»[[206]](#footnote-207). Вспышка пиетета к Шекспиру, столь неожиданная по тем временам, и впрямь ставила под сомнение режиссерскую «левизну» Радлова, заявленную напоказ во многих смежных работах. Словно имея в виду это обстоятельство, Шкловский задумывался: «Шекспир в Железном зале был поставлен бесконечно правильней и талантливей, чем похороны Шекспира в иных театрах под балдахином с перьями, — щелчок посылался Большому драматическому. — Но стоит ли здесь ставить Шекспира?»

В скоротечной биографии «Народной комедии» шекспировский спектакль прошел эпизодом, хотя и незаурядным: для Радлова же он стал важной точкой отсчета. Правда, по мере того как накапливался багаж шекспировских постановок, Радлов все более скептически расценивал первый опыт. Заканчивая работу над «Королем Лиром», он писал: «Сейчас мне бесконечно ясно, до какой степени я был не готов и не вооружен для того, чтобы приняться за Шекспира. Я был захвачен чисто случайным, правда, действительно поразительным сходством архитектуры театра, где я задумал эту постановку (это был руководимый мною Гос. театр народной комедии в Железном зале Ленинградского народного дома), со старинной архитектурой английского театра шекспировского времени. Вспоминая то, что я тогда делал, охотно допускаю, что разметка отдельных сцен комедии на отдельных участках сценических подмостков была очень близка к режиссерской “географии” елизаветинского спектакля, но как же все это имело мало общего с самым существом задач шекспировской драматургии»[[207]](#footnote-208).

После того, как вышел «Отелло» в Малом театре, Радлов рассуждал еще строже: «Очень возможно, что, с точки зрения реставраторской, действительно было мною угадано очень много правильного и правдоподобного, но сам по себе спектакль, за исключением немногих удачно развернутых мизансцен, кажется мне сейчас суховатым и недостаточно полнокровным. И я готов солидаризироваться с теми папиросниками, которые, окружая меня в зрительном зале, спрашивали меня не без тоски: “Товарищ автор, {107} а когда пойдет "Султан и черт"?”, — томясь по сочиненному мной полуцирковому-полуфеерическому сценарию»[[208]](#footnote-209).

Но времена подобных сценариев уже кончались. Повернув от них в сторону классики, трактованной реставраторски, Радлов другую сторону обновления нашел в детективной мелодраме с поверхностной социальной окраской, с стремительной сменой комических эпизодов и трюков, полных веселого озорства. Каждый волен был воспринять зрелище по-своему: кто — от души и всерьез, а кто — как явную, грубоватую пародию на героику и юмор тогдашних привозных кинолент. Сама по себе красота кинематографических скоростей несомненно увлекала режиссера. Первый опыт в этом роде появился уже вскоре после «Работяги Словотекова» — авантюрная мелодрама «Приемыш». Ее герой, подросток, был приемышем капиталиста, но кровно сочувствовал революционерам и помогал им. Сцена погони была вершиной действия. Она начиналась среди столиков ресторана и перебрасывалась на улицу. Приемыш прыгал через бочки и нырял в них, взбирался по канату на крышу и летел вниз, а под конец цеплялся за веревку, спущенную с пролетавшего аэроплана, и исчезал в сценическом поднебесье. Роль исполнял воздушный гимнаст А. С. Александров — Серж. Одураченные полисмены — акробаты Таурег и Карлони — проваливались в люки, падали в бочки с водой под восторженные вопли зрителей. Стремительность цирковой работы и впрямь спорила с динамикой кино. Недаром весной 1922 г., сразу после закрытия «Народной комедии», печать сообщала о попытках Радлова экранизировать «Приемыша». Недаром некоторые актеры цирка, исполнители ответственных ролей в «Приемыше», играли на премьере «Женитьбы», которую 25 сентября 1922 г. показала фабрика эксцентрического актера в постановке Г. М. Козинцева, Л. З. Трауберга, С. И. Юткевича. Неразлучные партнеры тех лет Серж и Таурег изображали там дуэт Альберта и Эйнштейна. «Патент украден фирмою “Фэкс”!» — грустно усмехался Радлов[[209]](#footnote-210).

Он был в праве говорить о патенте изобретателя. Его опыты получили поддержку Горького, самую реальную, какая может быть, — поддержку пьесой. А. В. Луначарский поминал добром «прекрасно начатый театр буффонады, руководимый Радловым», и сожалел о его конце[[210]](#footnote-211). Воспитанник школы Мейерхольда самостоятельно разведывал новые возможности эксцентризма в сопредельных театру сферах цирка, эстрады, пантомимы, кино.

Из студийцев закрытой «Народной комедии» Радлов собрал у себя на квартире театрально-исследовательскую мастерскую. Правой рукой мастера в мастерской стала Е. Д. Головинская, {108} в прошлом актриса «Народной комедии», пришедшая туда из Передвижного театра П. П. Гайдебурова. Кроме того мастерская имела своих лаборантов и старших лаборантов, — среди них были Н. В. Фаусек и Е. Е. Лавровский, актеры будущего Театра-студии п/р Радлова.

Начальные опыты мастерской тяготели к эксцентриадам «Народной комедии». Изредка они выносились на открытой просмотр как наметки неких неотснятых фильмов и назывались кинопантомимами. Программа остросюжетных кинопантомим Радлова — «Кораблекрушение», «Роковое кольцо», «Сватовство негра Квимба» — была разыграна 12 июня 1922 г. в кинотеатре «Пикадилли» на Невском (нынешняя «Аврора») под вывеской 1‑го киноколлектива[[211]](#footnote-212), того самого, с которым предполагались съемки «Приемыша».

Испробовав себя в качестве поэта и переводчика, драматурга и режиссера, Радлов теперь отдался опытам в сфере актерского искусства, материи самой для него далекой. Дело и тут не обошлось без отвлеченной теоретизации.

Многое из найденного прежде отбрасывалось. Постепенно Радлов расставался даже с эксцентризмом, пробуя проникнуть в чистую субстанцию актерской игры, как он это тогда себе представлял. Очередной этап поисков он определил в теоретическом манифесте «О чистой стихии актерского искусства» (1923). Чуть иронизируя над собой вчерашним, верившим, что главное в театре — драматург, отрекаясь от былых «наивно монархических посягательств режиссера», Радлов теперь заключал, что «главное в театре всегда было, есть и будет — *актер*»[[212]](#footnote-213). Он хотел выяснить природу и сущность этого феномена, искал границы и формулы, предлагая, например, такие: «искусство актера = (чистый звук + чистое движение + чистая эмоция), правильно расположенные во времени и пространстве»[[213]](#footnote-214).

Он приходил к выводу, что «беспредметное творчество актера есть, без сомнения, вершина и предел его технической изощренности», хотя и спешил тут же оговориться: «Это менее всего должно обозначать, что этот род актерского искусства должен процвесть, другой же замереть и зачахнуть. Под луною хватит места для них обоих»[[214]](#footnote-215).

Манифест заканчивался словами: «Только это творческое созидание чистейшей стихии актерского мастерства поставит актера в положение свободного и активного художника и напоит театр живою водой. Только выделив и вознеся в театре все то, что не анекдот, не литература, не фарс, не оперетта, не кино, не имитация и обезьянство жизни, мы соберем в своих ладонях семена, {109} из которых должна вырасти всенародная трагедия, если ей вообще суждено когда-либо возникнуть»[[215]](#footnote-216).

Отказ от содержания, смысловых мотивировок, сюжетной организации, от драматургии и режиссуры, от жизнеподобия провозглашался полнейший. Такой путь к «всенародной трагедии», о которой Радлов помышлял еще в Театре экспериментальных постановок, выглядел по меньшей мере парадоксальным. К. М. Миклашевский был недалек от истины, когда в вежливо-скептичной рецензии на альманах заметил, что его бывший сподвижник «изложил свою интересную теорию о супрематизме в театре»[[216]](#footnote-217). Уже через какой-нибудь год-другой жизнь столкнет Радлова лицом к лицу и с жизнеподобием, и с литературной драмой, и даже с опереттой; умозрительная декларация разобьется вдребезги, супрематизм на сцене останется праздным мечтанием. Правда, пока что имелись в виду опыты студийные, узко-лабораторные. И поскольку «интересная теория» ждала именно там немедленного осуществления, занятия мастерской сплошь да рядом заходили в тупик.

Н. А. Голубенцев, один из добровольцев-исполнителей петроградской «Мистерии-буфф» 1918 г., а потом ученик исследовательской мастерской, пояснял в воспоминаниях суть «чистых элементов» педагогической концепции Радлова: «Чистое движение» — это экзерсисы на максимальную скульптурную выразительность человеческого тела, причем используются разнообразные смещения «осей», проходящих через голову, плечи, бедра и голени… «Чистый звук» — тренировка на сочетание бессмысленной речи, заумного языка с «чистой эмоцией» и т. д.[[217]](#footnote-218)

В этих экзерсисах композиции и группы должны были возникать из взаимоощущений участников. Ни выстраиваемая мимолетно пластическая фигура, ни звучащая речь не должны были ничего конкретно подразумевать. С предельной отвлеченностью воспитывалась виртуозность актера-творца, актера-импровизатора. Нечто подобное можно было встретить через десятилетия в концертных импровизациях отдельных джаз-оркестров США: вы могли наблюдать процесс сотворчества; музыка рождалась на глазах, и каждый исполнитель-виртуоз был ее соавтором: гармония торжествовала, но мелодия… мелодия не допускалась ни под каким видом, она тут была вне закона.

В лабораторном плане Радлов подготовил детектив «Убийство Арчи Брейтона» и «построенный на *бессловесном* звуке»[[218]](#footnote-219), намеренно внесюжетный «Opus № 1». Оба зрелища были показаны несколько раз узкому кругу зрителей в январе-феврале 1923 г., без декораций, костюмов и грима.

{110} Действие детектива осложняли мотивы экспрессионизма. Развертывалось оно, по словам Н. А. Голубенцева, «не линейно, а “концентрическими кругами”, то есть было смещено во времени. Брейтон сначала лежал на нашем станке убитый, потом действовал живой; его убийцы сначала обсуждали результаты своего преступления, а потом совершали его и т. д. Философский замысел пьесы, а соответственно и сюжетное ее решение, насколько я могу судить теперь, заключались в психологическом нагнетании чувства бессмысленности и безрезультатности преступления, а не в самом факте убийства. Нравилась нам эта пьеса чрезвычайно»[[219]](#footnote-220).

Выворачивая наизнанку детективную схему, Радлов по сути дела прощался с этапом «Народной комедии», порывал с наивной прямотой общедоступных увеселений, чей срок миновал. Впрочем, и у новых экспериментов находились сторонники. А. Э. Беленсон, в свое время журивший Радлова за эксцентрику «Народной комедии», теперь считал «отраднейшим достижением» отказ от нее и заявлял: «Постановкой названной своей пьесы С. Э. Радлов впервые доказал, что он — передовой, в лучшем смысле этого слова современный режиссер… Это было торжество хорошего вкуса и простоты приема, до которой не додумались еще театральные мудрецы»[[220]](#footnote-221). Увлекшись, критик находил, что Радлов оставил позади себя и Мейерхольда с его «Смертью Тарелкина», и Голейзовского с его Камерным балетом.

О Голейзовском вспомнить заставил, как видно, «Opus № 1», построенный на чистой пластике и бессодержательном звуке. Голубенцев вспоминал: «Человек десять-двенадцать студийцев осуществляли это групповое представление, корчась в неимоверных изгибах и поворотах тела на полу, на станке, связываясь с протянутым через площадку канатом… Актер должен был сам конструировать мизансцену, в соответствии с положением и движениями одного или нескольких партнеров. Этой системой предусматривались мизансцены: круговые, квадратные, линейные, диагональные и пр. Мы двигались по площадке, ничего не изображая, соединялись в группы, ложились, становились на колени, взбирались на станок, носили друг друга на руках, выражая какие-то отвлеченные состояния и чувства и звуча бессмысленной речью».

Здесь Радлов ближе всего подходил к воплощению своей «интересной теории». Должно быть, он нуждался в крайностях подобных проб, чтобы перешагнуть через нее. Напрасно Беленсон в цитированной рецензии писал, что «и здесь режиссер, несмотря на заметное совпадение с Голейзовским, не только в рисунке, но и в пафосе построений безусловно одержал немалую победу». Очень скоро Радлову пришлось всерьез призадуматься над назначением своей работы.

{111} Правда, дружественная критика оказывала ему поддержку, В феврале А. И. Пиотровский отметил сочувственной статьей годовщину исследовательской мастерской. Дата не была из ряда вон выходящей, но на Радлова возлагали надежды, памятуя его мейерхольдовское прошлое. Пиотровский особенно выделял те моменты в деятельности мастерской, когда она все-таки вырывалась из затворничества и пробовала «найти новые монументальные формы театральных празднеств». Имелись в виду пантомима, разыгранная студийцами Радлова «на фоне песен тысячного общегородского рабочего хора» в ноябрьские праздники 1922 г., и зрелище, посвященное 9 января[[221]](#footnote-222). Однако не эти работы определяли теперь лицо Радлова; они походили на повторы из пройденного. По логике процесса Радлов от мейерхольдовского пути понемногу отдалялся — и совсем не потому, что прошлым становился Мейерхольд: за тем такого не водилось.

Возможно, Мейерхольду попалось на глаза то место рецензии Беленсона, где говорилось, будто; Тарелкин в его спектакле «возносился» по цирковому канату из-за того, что это подготовили цирковые комедии Радлова. Их Мейерхольд не видел. Оказавшись в Петрограде, когда «Народной комедии» уже не существовало, он посетил мастерскую и просмотрел последние новинки Радлова. Это было около того дня, когда на сцене Академического театра драмы чествовали Мейерхольда по случаю 25‑летия его сценической деятельности. Радлов тогда опубликовал несколько приветственных статей, где писал о таких качествах учителя, каким несомненно хотел следовать сам, а может быть, и подозревал их уже существующими в себе:

«Замечательная его особенность — это чувство основной тональности, сути и существа времени, в котором он живет. Как ни один театральный деятель, понял он, что революция окрасила всю нашу жизнь пафосом общественности, что мы живем под знаком политики. И с неистовой решительностью, свойственной Мейерхольду, перешел он от проблем театра и живописи, театра и литературы к новой задаче, которую никто не ставил с такой резкостью, как он. Это — театр и политика, агитация, общественность, революция… Он ставит жизнь и искусство в совершенно новые, до сих пор невиданные взаимоотношения, при которых жизнь входит в искусство и искусство внедряется в жизнь.

Надо обладать волшебным чувством стиля разнообразнейших эпох, чтобы так почувствовать и угадать стиль современности.

Праздно спрашивать, все ли опыты удачны. Чем новее задача, тем больше надо экспериментировать.

Изобретатель и экспериментатор по природе, Мейерхольд добьется своего и сумеет создать в театре куски искусства, становящегося жизнью, и жизни, делающейся искусством. И то и другое {112} окрасится в его руках суровостью, динамикой и героичностью наших дней»[[222]](#footnote-223).

Программно-автобиографические мотивы этих строк Радлова несомненны. В дальнейшем можно было говорить о мере приближения к программе. Пока что, применительно к мастерской, речь шла только о том, «все ли опыты удачны». Нет, удачными назвать их не мог и сам благорасположенный учитель. Он смотрел опусы Радлова с тяжелым чувством — слишком далеко отстояли они от его боевых творческих разведок. Н. А. Голубенцев передал тоскливое недоумение, какого не умел и не хотел скрыть Мейерхольд во время сеанса в мастерской: «Постепенно, но явственно интерес Мейерхольда к происходящему угасал. В глазах появилось выражение не то скуки, не то брезгливости. Когда же мы начали свой коронный номер “Опус № 1”, он откровенно стал выказывать отсутствие интереса к представлению. Он отвернулся от сцены и стал смотреть в окно. Радлов заволновался. Райх несколько раз трогала Мейерхольда за рукав, как бы призывая к учтивости, но он, мельком взглянув на нас, снова отворачивался и упорно глядел в окно. Мне очень хорошо запомнилась его залитая солнцем фигура в соломенном кресле и его скучающее лицо с полузакрытыми глазами»[[223]](#footnote-224).

Это было необходимо, чтобы в студии произошел перелом.

Отойдя от умозрительных изысканий, Радлов обратился к более содержательным, социально направленным. Театрально-исследовательскую мастерскую он переименовал, по образцу мейерхольдовской, в Вольную мастерскую С. Э. Радлова. Перемены коснулись и сути.

Летом 1923 г. была показана инсценировка романа Эптона Синклера «100 %». Критика встретила ее горячо. При «скупости средств выражения», спектакль давал «максимум выразительности. Прежде всего в нем нет декораций, назначение которых выполняется ширмами. Затем: минимум аксессуаров и бутафории — стол, стул и телефон. И, наконец, примитивность костюма. Таким образом все 100 % нагрузки ложатся исключительно на актера, а средством его выражения служат звук и жест. Это уже — театр эмоции. А пластикой, звуком и жестом исполнители спектакля владеют превосходно. В результате — просто, ясно, понятно, а главное — *убедительно*. Утверждаю: ни одна слезоточивая, сантиментальная мелодрама не проникала так *напористо* в зрительный зал, как это внешне незатейливое театральное действо. Про современность содержания говорить не приходится. Оно злободневно». Рецензент находил здесь «лучшее и наглядное руководство руководителям фабрично-заводских, школьных и им подобных театров: какие нужны пьесы и как их надо ставить и {113} исполнять»[[224]](#footnote-225). По тем временам то была высокая похвала. Правда условное оформление спектакля было вызвано скорее суровой необходимостью, чем тягой к конструктивной схеме: недаром еще Пиотровский в цитированной статье «Мимо академий» замечал, что «студия Радлова не имеет ни аршина холста для костюмов, ни фунта гвоздей и красок». По существу же спектакль означал поворот к реализму, смыкаясь в то же время с упоминавшимися политическими зрелищами праздничных дней.

В любом случае жилось мастерской трудновато. Радлова привлекла драма в стихах А. П. Глобы «Венчание Хьюга» по мотивам Эдгара По. Герой, мужественный боцман Хьюг, вступал в острые коллизии с чумой, олицетворенной в облике женщины. Режиссер полагал, что пьеса «поистине современна острейшим сочетанием трагического и гротескного и неослабевающим напором действия. Замечательное чутье на сценический эффект. Пьесу эту ставлю в своей мастерской и надеюсь скоро показать в Петрограде»[[225]](#footnote-226). Но постановка «Венчания Хьюга» вообще не получила выхода к зрителю. Не были завершены репетиции «Электры» Софокла. Энтузиазм иссякал, и к весне 1924 г. студия незаметно прекратила свое бытие.

Исследовательская мастерская явилась формой перехода от едва налаженной студии при «Народной комедии» к достаточно уже планомерной работе в Институте сценических искусств — ИСИ, вскоре разжалованном в техникум — ТСИ. Для Радлова здесь была серьезная проверка и школа. Он организовал свою мастерскую — уже не исследовательскую и не вольную, а регулярно учебную. Преподавая с осени 1922 до весны 1935 г. на режиссерском и драматическом (то есть актерском) отделениях, он мог занимать в собственных учебных постановках студентов смежных мастерских. Ближайшей помощницей Радлова осталась Е. Д. Головинская.

По ее свидетельству, на первых порах многое в занятиях со студентами дублировало экзерсисы исследовательской мастерской. Выверяли «соотношение фигур по вертикали», «равенство расстояний от некоего мыслимого центра сценического действия и нарушение этого равенства», проводили воображаемые «три оси человеческого тела — ось головы, плеч и бедер» и смещали их «как средство максимальной выразительности». Головинская оговаривалась, что уже со студентами следующего приема подобные экзерсисы «либо не проходились совсем, либо давались в значительно смягченном виде». Она объективно сообщала, что «тяга к беспредметному театру, к “чистой эмоции” была временным этапом в развитии художника, в дальнейшем проделавшего большой и сложный путь по направлению к реалистическому искусству». Это не отменяло того, что и при постановке студенческих спектаклей {114} на старших курсах «рисунку движения отдавалось много внимания; на нем, по существу, сосредоточена была вся работа и в нем, в основном, искались характеры действующих лиц». Примерно то же, что и с движением, происходило со звуком на занятиях Радлова: «Внесмысловой речью в ИСИ он не занимался, но элементы “чистого звучания”, полученные им путем “зауми”, постоянно проскальзывали в работе»[[226]](#footnote-227). (В работе учебно-тренировочной, важно напомнить).

Студент радловской мастерской Б. П. Чирков, немало подтрунивая в книге воспоминаний над облегченными уже экзерсисами, в конечном счете подтверждал то, что сообщала Головинская. Вот как Радлов начал занятия:

«Знакомясь с нами, он заявил:

— Ваши таланты, коль они у вас имеются, я не могу ни увеличить, ни сделать более яркими. Я могу только научить вас поведению на театре: актер, стоящий на сцене прямо и плоско, никому не интересен. Зрителям скучно смотреть на него… Вы должны знать, что в человеческом теле есть четыре оси: одна вертикальная, а три горизонтальные, проходящие через плечи, таз и колени. И лишь тогда, когда эти оси смещены относительно друг друга, только тогда вы привлечете к себе внимание зрительного зала!

И мы часами лазали по громадным фанерным кубам, что стояли в наших аудиториях. Мы старательно изыскивали самые разнообразные и необычайные положения тела, чтобы сместить эти чертовы оси»[[227]](#footnote-228).

При всех чертыханиях, учителя своего Чирков поминал уважительно: «Молодой режиссер и драматург, он был из числа “левых” деятелей театрального искусства, из тех беспокойных людей, которые считали, что в искусстве, как и в жизни, нельзя повторять путь своих предшественников, а надо искать новые дороги, чтобы точнее отражать дух своего времени»[[228]](#footnote-229). Другие мастерские вели тогда академисты-александринцы Л. С. Вивьен и П. И. Лешков, а к ним не влекло. «В потертых гимнастерках и стоптанных сапогах, бросились мы к Радлову. Вперед к новому, неизвестному, но современному!.. В группу к Радлову, передовому художнику, как мы его воспринимали, определилась компания тех, кто собирался стать “реформаторами” театра»[[229]](#footnote-230). Оттого учились заинтересованно. «И вот на занятиях драмой мы ежедневно упражнялись в том, что учились двигаться, “смещая свои оси”… Ну, а голоса наши должны были быть так же подвижны, как наше тело. Свою речь мы старались сделать музыкальной и разнообразной {115} по интонациям. Голос наш должен был то взвиваться вверх, то падать вниз, в нем должны были чередоваться крик и шепот»[[230]](#footnote-231). Многие работы Чиркова, организованные внутренним ритмом и певучей пластикой, — от бесшабашного танца Пата, Паташона и Чарли Чаплина, который он исполнял на эстраде еще студентом, со своими однокашниками П. А. Березовым и Н. К. Черкасовым, и до экранной трилогии о Максиме, — показали, что учебная работа была не вовсе никчемной.

О том свидетельствовали и некоторые студенческие спектакли.

Еще весной 1923 г. радловцы первого набора показали две пьесы старых испанцев. В мае прошла «Благочестивая Марта» Тирсо де Молины, где лирика окрашена отвагой, а героика улыбкой. Пятнадцать лет спустя, после премьеры той же комедии в Большом драматическом театре, Радлов писал, что «самые веселые комедии испанского Возрождения — это всегда мужественные, героические комедии», и даже больше того: герой тут «храбр не только на арене цирка перед рогами разъяренного быка, он бесстрашен и в завоевании любви»[[231]](#footnote-232). Спору нет, Радлов вспоминал и о собственной постановке: героика, да еще героика почти цирковая неизменно воодушевляла режиссера. Это было в студенческом показе 1923 г., но в пропорциях умеренных сравнительно с практикой «Народной комедии». Находя у лучших исполнителей-учеников «прекрасное понимание средств преувеличенного комизма», то есть отзвуки недавних радловских эксцентриад, А. И. Пиотровский в то же время видел и отход от былых «крайностей». Его привлекла «установка на центральные элементы спектакля: темп, сценическое пространство, эмоциональность», а вместе с тем отрицались «крайности как излишнего психологизированья, так и увлеченья механическим “трюком”»[[232]](#footnote-233). Сходным образом был разыгран 3 июня 1923 г. на подмостках Института истории искусств «Деревенский судья» (то есть «Саламейский алькальд») Кальдерона. Эта пьеса прямо перешла из репертуара «Народной комедии», где роль обесчещенной Изабеллы играла Е. Д. Головинская.

Итак, отрицание «крайностей»… Что ж, для начала и этого было немало. Ведь советская театральная педагогика вузовского типа еще нащупывала пути самоопределения: например, московский Гитис поднял свой стяг только что, в сентябре 1922 г.

Первой показательной работой у студентов следующего набора была опять испанская пьеса — «Фуэнте Овехуна» Лопе де Веги. Радлов выпустил ее «с большими изменениями в тексте»[[233]](#footnote-234) весной 1925 г. Чирков играл простака Менго, а героя Фрондосо — {116} Д. М. Дудников, будущий видный актер Театра-студии п/р Радлова, исполнитель ролей Яго, Ромео, Гамлета. Спектакль вызвал благожелательные отклики. «Суровый дух борьбы с насилием, борьбы сельского населения с угнетающей его военщиной был выявлен до конца — жестко, неприглядно, иногда резко, но правдиво и мужественно», — писал А. А. Гвоздев и добавлял, что «работа режиссера особенно четко сказалась на массовых сценах»[[234]](#footnote-235). Другой критик, Б. В. Мазинг отнес «Фуэнте Овехуна» к числу «замечательных спектаклей» ТСИ, «новизной и молодостью, свежестью и увлечением превосходящих работы профессиональных театров»[[235]](#footnote-236), — что было сказано, конечно, слишком сильно.

Затем последовали три комедии Островского. Оберегаясь от все тех же «крайностей», Головинская под наблюдением своего шефа ставила «Не было ни гроша, да вдруг алтын» (Крутицкий — Б. П. Чирков) и «На бойком месте» (Миловидов — Н. К. Черкасов). Третью комедию, «Женитьбу Бальзаминова», Радлов разрабатывал сам, и от «крайностей» она устояла меньше других. В минуты особой внутренней патетики того или другого персонажа его реплика, кусок монолога, возглас вдруг получали эмоциональный подхват музыки, речь переходила в напевный речитатив, фраза ложилась на мотив какого-нибудь романса городских окраин, запетого и пошло-надрывного, а потом снова звучала нормальная речь. Это было даже больше того, что имел в виду Чирков, вспоминавший: «Свою речь мы старались сделать музыкальной и разнообразной по интонациям» и т. д. К тому времени Радлов поставил с полдюжины оперетт, и его в принципе заботила техника переходов от речи к пению и обратно, без перебоев в сценическом ритме и без ущерба для цельности характеристик. Однако Островский тут был ни при чем. Для опытов в синтетическом роде его пьесы не предназначались.

Сочувственно и недоуменно описывал виденное Пиотровский: «Взята старая, знакомая комедия о Бальзаминове Островского, и характерный и красочный диалог ее в наиболее выразительных кусках повышен до переходов в мелодирование, в пенье короткими музыкальными фразами, сейчас же снова сменяемыми житейским говором. Мечтает Бальзаминов, и в его словах начинает проскальзывать граммофонный романс; дохнут от скуки купчихи, и их речи как бы перекладываются на шарманку. Хвастается военный кавалер — и звучат фразы егерского барабана. Опорой для всех этих переходов взята мещанская мелодия романсов, маршей и вальсиков». Выбор такого именно музыкального оформления был ясен: оттенялся локальный колорит быта и стиля, надсада жестокого романса комментировала ситуации действия. Но оформлением {117} работа не ограничивалась: возникала некая музыкальная драматургия. Притом композитора не было, «музыкальную драматургию» режиссура ладила сама, вследствие чего «подбор мелодий, избитых и часто плохо вяжущихся с текстом, рисковал местами опыт синтетического спектакля свести до дешевого попурри»[[236]](#footnote-237). Н. Ю. Верховский, соглашаясь, что опыт Радлова, «несмотря на недостаточную в целом убедительность, безусловно направлен в нужную сторону», в исходе эксперимента весьма сомневался: «Почти у всех действующих лиц взятый мотив не хотел укладываться в ритм текста и пресловутое “напевание” носило явно надуманный характер. Те места, где случайно текст совпадал с напевом (дуэт сугубо гротесковых куколок-невест), — там чувствовалась острота песенной расцветки текста»[[237]](#footnote-238).

Смена речевых вокализов и романсных интонаций преследовала технологические задачи и тем напоминала о временах исследовательской мастерской, отчасти же варьировала опыты Б. А. Фердинандова в сфере метроритма, например при постановке «Грозы» Островского в московской мастерской Опытно-героического театра осенью 1922 г. Декларированную Радловым преданность Мейерхольду все это мало подтверждало. Напротив, было похоже, будто Радлов переставал понимать новаторство учителя, не поспевал за его поисками. Когда появился «Лес», он увидел в спектакле капитуляцию Мейерхольда перед «буржуазным реализмом» прошлого и позволил себе свысока заметить: «Даже ощупью не подходит Мейерхольд к единственно нужному конструктивизму — движения актеров, связанного с формою сценической установки и режиссерской композиции их на сцене… Все принесено в жертву чисто сюжетному смысловому воздействию. *Положено начало театральному неопередвижничеству*». Другими словами, «конструктивизм движения», «конструктивизм интонационного рисунка», отражающий конфигурации конструктивной установки на сцене, — вот что увлекало Радлова (объясняя и лазанье его учеников по кубам, и вокализы на текст Островского), когда Мейерхольд уже уходил от абстрактного макета к монтажу реальных предметов на сцене. Через все это, пусть с некоторым отставанием, предстояло пройти и Радлову. Но пока он попадал в ложное положение. Вдобавок, название статьи[[238]](#footnote-239) ставило его в ряд с критиками-вульгаризаторами типа В. И. Блюма: после премьеры «Ревизора» тот писал о Мейерхольде как ренегате «театрального Октября», ставшем вождем «театрального термидора». Радлов не раз оказывался вторичен как последователь Мейерхольда, а как его критик, случалось, даже забегал вперед. Позиция «левее левых», какую он тогда пробовал закрепить {118} за собой, не всегда подтверждалась главным: практикой дела.

Что касалось практики учебной, Радлов, кроме названных работ, выпустил еще «Копилку» Лабиша с Черкасовым и Чирковым, молодежную пьесу Я. Л. Задыхина «Хулиган», где главного хулигана, Сеньку, выраставшего в сознательного рабочего Семена Жарова, играл А. А. Алексеев, а Чирков изображал Шурку, отпетого бузотера с Лиговки. Режиссура строилась в приемах клубного театра тех лет. «Приемлем, безвреден, но и только», — отозвался о «Хулигане» Верховский[[239]](#footnote-240). Сближая затем линию синтетического спектакля, намеченную «Женитьбой Бальзаминова», с текущей полублатной тематикой «Хулигана», Радлов поставил — опять-таки в правилах самодеятельного клубного театра — оперетту студента Ф. Е. Шишигина «Со вчерашнего похмелья», где известный в будущем режиссер выступил как драматург и автор музыкального оформления. Критика увидела тут известную пользу для тренировки. «В опереточных условиях раскрепощается тело актера, шлифуется и тренируется его наличный “аппарат”. Здесь молодежью техникума достигнуты несомненно положительные результаты», — признавал С. Д. Дрейден, хотя художественная ценность доморощенной оперетты представлялась ему мизерной: «Материал для тренировки выбран до странности недоброкачественный»[[240]](#footnote-241). В заботах о технологии, о «мастерстве» Радлов оказался не слишком требовательным к подсобному тренировочному «материалу».

Настоящие его интересы тяготели к другому. Еще 9 мая 1927 г. силами своей мастерской в ТСИ Радлов показал «Отелло». Главную роль играл Г. И. Еремеев, а Яго — Д. М. Дудников. То был прообраз спектакля, сопровождавшего почти весь путь радловского студийного театра, вплоть до кончины Г. И. Еремеева в 1939 г.

Именно после премьеры «Отелло», ратуя за преобразование театральных техникумов страны в советские вузы, Радлов получил моральное право заявить и об основополагающем значении для театральной учебной подготовки педагогических идей К. С. Станиславского. Он писал:

«Отнюдь не принадлежа к распространенной категории лиц, выдающих себя за ближайших сподвижников Станиславского, ни к узкому кругу его настоящих учеников, я смею, однако, высказать предположение, что ряд основных положений его системы в большей степени объективны, распространены и общеобязательны, чем какие бы то ни было школы и течения в изо»[[241]](#footnote-242).

К течениям в изо относились, бесспорно, и супрематизм, и конструктивизм. Практика регулярного учебного процесса понемногу {119} отдаляла Радлова и от них, и от Мейерхольда (готовя будущий острый конфликт), и от собственных «интересных теорий» недавней поры.

Об «Отелло» Радлов позже писал: «Постановка этой пьесы была моей заветной мечтой. Мне кажется, еще в 1919 г. я предлагал Маяковскому сыграть Отелло, и он, полушутя-полусерьезно, как будто готов был пойти на эту комбинацию»[[242]](#footnote-243).

Комбинация была рискованная. Но Радлов риска не избегал. Ничуть не менее рискованной комбинацией была постановка той же трагедии в ленинградской Акдраме. Премьера там состоялась 26 апреля 1927 г., за две недели до спектакля ТСИ, и была специально приурочена к 35‑летию артистической деятельности Ю. М. Юрьева, а потому прошла с большой помпой. Юрьев, руководитель театра, привлек к постановкам Акдрамы этого самого «левого», по тогдашнему счету, петроградского режиссера, еще в 1923 г., придя к руководству, и сделал это, вероятно, по совету Мейерхольда: дружба у обоих не прерывалась со времен «Дон Жуана». Охотно поддержать Радлова должен был и Л. С. Вивьен, ректор ТСИ, один из ведущих актеров академической труппы.

Связь с Ленакдрамой — особая глава в книге судьбы Радлова и даже две главы, но обеих здесь коснуться можно лишь вскользь. В связи с поставленной темой привлекают внимание не столько «академические эксперименты» Радлова в самой Акдраме, сколько один опыт, осуществленный в студии при ней: студийная работа всегда Радлова манила.

В мае 1926 г. в ленинградском Доме печати, а 9 января 1927 г. в Акдраме была показана трагедия Кидо Окамото «Ода Набунага», названная по имени ее героя, японского диктатора XVI в., врага феодальной разобщенности страны; роль исполнял полюбившийся Радлову его ученик Д. М. Дудников. Режиссер наметил на сцене контуры политической трагедии. Соблазнительной казалась и техника японского театра, основу которой он усматривал в «непривычном для нас взаимодействии статики и динамики на сцене»[[243]](#footnote-244). Спектакль в самом деле представлял собой пример смелого искания. С помощью художника А. В. Рыкова, близкого со времен Курмасцепа и «Народной комедии», режиссер строил действие на покатой площадке, что обязывало актера контролировать баланс и пластику движений, ввел действие в рамки строгой, но красочной графики и в содружестве с композитором В. М. Дешевовым акцентировал ритмический звукоряд этого действия.

Рецензенты премьеры больше всего хвалили режиссуру. «Радлов превосходно добился исключительного слияния декораций, костюмов, инструментального звука, жеста и движения на сцене в одно целое, — писал Б. В. Мазинг. — Следование живописной {120} традиции японских гравюр привело к ряду статичных моментов, великолепных в своем рисунке. Проникновение в сущность восточных особенностей помогло постановщику дать актерам в “Набунаге” особую “тигровую” походку, привить резкие, отрывистые и прямые жесты»[[244]](#footnote-245). К. К. Тверской также находил, что «режиссер спектакля (Радлов) и художник (Рыков) сделали отличную в целом постановку, использовав, по-видимому, весь материал по японскому театру, имеющийся в распоряжении наших театроведов»[[245]](#footnote-246). Здесь проскальзывал намек на несколько гелертерский характер театрального эксперимента Радлова, а дальше говорилось и о том, что исполнительские задачи пришлись не по плечу большинству молодых актеров, среди них Дудникову; лишь К. И. Адашевский в роли воинственного монаха и еще два‑три студийца совладали с обязанностями. Мазинг даже заключал рецензию словами о том, что это был спектакль режиссера, художника, музыканта, «но не актера студии». А Кузнецов, отзываясь на премьеру, ставил острый вопрос студийной практики вообще: «Педагог стушевывается здесь перед постановщиком, пользующимся молодежью как материалом для своих построек. Но кто же держит испытание? Студисты — на профессию актера или педагог на титул постановщика?»[[246]](#footnote-247)

Пока, действительно, выходило так, что режиссер экзаменовался прежде всех. Ведь Радлов все еще ходил в молодых, его испытательный срок не кончился. Но главное было не в том: режиссер главенствовал над педагогом, а это студийному спектаклю не всегда шло на пользу. Раздосадованный, Радлов возражал критикам, недооценившим сделанное актерами, и заявлял: «Через голову близорукой критики приношу свою благодарность актерам Театра-студии»[[247]](#footnote-248). Особенно сердило его предположение Тверского, будто актеры академической труппы разыграли бы японскую трагедию лучше, чем зеленые студийцы. Тут было от чего выйти из себя. Могли вспомниться многие горести режиссера, который обрек себя на роль исполнителя при творящем актере и в «Эугене Несчастном» Эрнста Толлера, и в «Волчьих душах» Джека Лондона, и в «Обществе почетных звонарей» Е. И. Замятина. Могло кольнуть предчувствие *исполнительской* режиссуры и в предстоявшем юбилейном спектакле Ю. М. Юрьева.

26 апреля 1927 г., на чествовании после премьеры «Отелло», руководитель Акдрамы получил звание народного артиста республики. Интерес спектакля, естественно, свелся к его мастерской игре. Что оставалось режиссеру? «На долю режиссера-постановщика (С. Радлова) выпала относительно несложная задача создать антураж, — писал К. К. Тверской, — подобрать исполнителей, {121} художника, подрепетовать текст, разместить статистов. Все это выполнено более или менее благополучно, но именно только благополучно, так как исполнение в целом ничем не примечательно»[[248]](#footnote-249). Назвать Тверского последовательным было трудно: совсем недавно, говоря о спектакле «Ода Набунага», он сожалел об отсутствии в нем актеров Акдрамы, а теперь перечеркивал их скопом, хотя «антураж» составляли Е. М. Вольф-Израэль, Е. П. Карякина, Н. С. Рашевская, Л. С. Вивьен, Я. О. Малютин, М. Ф. Романов, К. Н. Яковлев и др. Притом режиссер-рецензент был, в общем, справедлив. Сколько-нибудь отчетливого замысла спектакль, как будто, не имел, если не считать того, что трагедия исполнялась в полном объеме своего текста («текст дается без обычных купюр», — свидетельствовал А. Л. Слонимский[[249]](#footnote-250)), отчего спектакль затянулся до двух часов ночи, и только потом началось чествование юбиляра.

Все же одно положение, существенное для последующих встреч с Шекспиром, Радлов выдвинул уже здесь. «Трагедия Шекспира построена на обдуманном и последовательном чередовании трагического и смешного. Конечно, найдутся “снобы”, которые оскорбятся свободными и веселыми персонажами, осмеливающимися разбивать серьезное их “настроение”. На всякий случай суфлирую им: шутки этих чудаков не менее “научно обоснованы”, чем тирады трагиков, таков подлинный Шекспир». Радлов судил тут проницательно, «снобы» действительно находились, тогда и потом. Но он намеренно заострял свою мысль: «Иные сцены у Шекспира похожи также на авантюрный фильм… И весь-то шекспировский спектакль скорее ревю, чем месса, хотя вернее — ни то и ни другое. Во всяком случае, спектакль, в котором не только плачут, но и смеются простодушно»[[250]](#footnote-251).

Давние идеи времен «Народной комедии» явственно отзывались в этих размышлениях о монтажной структуре шекспировского действия, о чередовании жанровых начал, о раскадровке эпизодов. Не случайно оформлять свой спектакль Радлов пригласил Валентину Ходасевич, изобретательную художницу многих народно-комедийных постановок. Покамест размышления во многом размышлениями и остались. Ибо сложность ситуации, в какой оказался Радлов на академической сцене, усугублялась еще тем, что в тот же спектакль на роль Отелло сразу после Юрьева вступал И. Н. Певцов, совсем не герой-трагик, а актер интеллектуального анализа, подавленной рефлексии, прошедший через модное недавно амплуа неврастеника. Актер выдающийся, Певцов закономерно провалился в этом неоправданном своем посягательстве. {122} Лавров режиссеру это не прибавило, но стоявшие перед ним трудности сделались очевиднее.

И как раз оттого приоткрылась исходная режиссерская концепция, Юрьевым не принятая. Теперь критика увидела в спектакле наличие замысла. Например, С. Д. Дрейден, недавно (29 апреля) писавший в «Ленинградской правде» о «декоративном Отелло — Ю. М. Юрьеве», теперь изменил тон, говоря не столько о герое, сколько о спектакле: «“Отелло” без ходуль, без мертвенной и скучной декламации, раскрытие пьесы как глубоко человеческой и с какой-то стороны современной трагедии, — к этому стремился Актеатр драмы в своей последней постановке. Исполнение роли Отелло одним из самых примечательных наших артистов — И. Н. Певцовым доводит это стремление почти до абсурда. Несмотря на наличие ряда прекрасных по тонкости психологического анализа мест, несмотря на несомненный темперамент, сообщавший облику Отелло увлекательную человечность, новая характеристика роли явилась чрезвычайно путаной и до конца не доведенной»[[251]](#footnote-252). Но в этой новой характеристике и состояла суть. Вся последующая череда радловских постановок Шекспира в конечном счете сводилась к отказу от декламации, от ходуль, к передаче современного нерва трагедии, даже с риском «снизить» ее накал, к поискам человечности, но не всякой вообще человечности, а рассмотренной в рамках историзма. Психоанализ Певцова был Радлову не менее чужд, чем декламационность Юрьева. Тем ясней становились стоявшие перед режиссером трудности.

Потому и пошел одновременно в работу «Отелло» на учебной площадке ТСИ, с Отелло — Г. И. Еремеевым и Яго — Д. М. Дудниковым. Там задуманное испытывалось прямее и свободнее, ибо творцом выступал не актер, а постановщик. Две версии выстраивались параллельно, и вторая, собственно радловская, как сказано, была выпущена мастерской ТСИ ровным счетом через две недели после первой, академической: 8 мая 1927 г. Поставленный к случаю, «Отелло» недолго прожил на сцене Акдрамы. Второй, учебной версии, которая еще только возводилась, суждена была долгая, переменчивая жизнь уже на подмостках студийного театра, сложившегося из учеников Радлова в ТСИ.

Работа над «Отелло» весной 1927 г. завершила еще один этап извилистого режиссерского пути Радлова. После «Отелло» Радлов почти на десять лет расстался с Акдрамой, чтобы возвратиться туда уже в качестве главного режиссера. Академический «Отелло» сам по себе был неоднороден и походил на выстрел из двустволки: почествовав Юрьева, критики возвращались к спектаклю с Певцовым и писали вторично, потому, что это был, по многим признакам, другой спектакль. Третий «выстрел» прозвучал в ТСИ, пока еще глухо. Притом и «стволы» и «заряды» оказывались разного калибра.

{123} Синтетический спектакль всенародного театра был изначально заявленной целью Радлова. Подступы к цели пролегали в подвижных пределах студийной режиссуры, где сочетались эрудиция, выдумка, риск. В пору молодого брожения советского театра Радлов ставил рекорды дееспособности: проявил себя как переводчик и драматург, теоретик и критик, режиссер-педагог и режиссер-постановщик. Человек литературы стал практиком сцены. Он развертывал массовые инсценировки на воде и на суше, хоровые действа на театральных подмостках и на вольном воздухе, режиссировал площадную комедию и мелодраму, цирковую пантомиму, оперу, оперетту. Он многое испробовал на опыте, узнал — и теперь умел. Он вступил, наконец, в тот период, когда художник больше умеет и может, чем выдает. Это, понятное дело, не избавляло от дальнейших поисков и путевых издержек, не мешало пробовать дальше, а найденное запасать впрок.

30 ноября 1928 г. открылся Молодой театр на Троицкой, 18. Он возник под эгидой Техникума сценических искусств и дал пристанище выпускникам Радлова и Соловьева. Сюда же выносились текущие ученические спектакли ТСИ.

Под таким именем — Молодой театр — в 1923 – 1927 гг. уже работал в Ленинграде коллектив, организованный Соловьевым. Нынешний имел с ним мало общего и строился заново на новом месте. Художественным руководителем стал Радлов. Отсюда повел начало будущий Театр-студия п/р Радлова.

Сила Молодого театра была в однородности его состава. Пути Радлова и Соловьева пролегали рядом, соприкасаясь, питомцы их мастерских были единомышленниками и примерно ровесниками, около половины — комсомольцами. «Их вырастила революция» — под такой рубрикой журнал «Рабочий и театр» писал то об одном, то о другом участнике студийного братства. Там начинали И. П. Гошева и Б. А. Смирнов — будущие мастера МХАТ, Н. К. Вальяно — актер Ленакдрамы, В. В. Сошальская — актриса Театра имени Моссовета, К. М. Злобин — актер Театра комедии и т. д. Н. К. Черкасов и Б. П. Чирков к тому времени уже играли в Лентюзе.

Молодой театр жил в стесненных условиях. Техникум сценических искусств не мог его субсидировать сколько-нибудь щедро, касса и культпоходы не возмещали затрат, средств было меньше чем в обрез. Но Радлов впоследствии недаром писал: «Если бы мне предложили сформулировать условия, при которых не должен и не может успешно вырасти молодежный театр, я бы сказал, что для этого именно нужно сразу же снабдить этот театр всеми материальными благами, дать ему отличное помещение и большие денежные ассигнования. В этом случае можно быть уверенным, что театр более или менее успешно просуществует первый год своей жизни, затем погибнет, не успев вырасти в крепкий и жизнеспособный организм»[[252]](#footnote-253). К тому времени, когда появились в печати {124} его полусерьезные, полушутливые строки, Радлову еще не удалось перевести свой театр в более благоустроенное помещение — тогда шутить было бы легче. В другой статье он описал уже совершенно всерьез «увешанную костюмами каморку, в которой я провожу большинство репетиций», и размышлял, возможна ли творческая сосредоточенность, «когда актерские уборные переполнены так, как они переполнены во время “Отелло” и “Ромео”, и актер, ожидающий выхода, не может присесть ни на секунду, так как негде поставить табурет»[[253]](#footnote-254).

Грустноватая усмешка оттеняла заряд бодрости. Одолевать невзгоды имело смысл. Радлов в студийном театре видел себя наставником. «Если молодой театр создает актерский ансамбль и успевает, в этом, то успех этот мыслим, только если режиссер одновременно и *педагог*, обучающий и поднимающий умение своих актеров», — утверждал он и резонно напоминал: «Забота о кадрах совсем не в том, чтобы, едва выпустив актеров в профессиональную их жизнь, отвернуться от них и готовить им “смену”»[[254]](#footnote-255). Руководитель студийного театра дорожил задачами воспитания не отвлеченно. Он и в крупных постановках академической сцены стремился работать вместе с близкими ему декораторами, музыкантами, сорежиссерами, актерами. Естественно, в студии он растил мастеров, говорящих с ним на одном языке, создавал не вообще коллектив, а творческую среду. Такой средой он умел окружить себя и в Театре оперы и балета, став его главным режиссером: там уровень художественных усилий определяли культура, зрелость, мастерство. Считая эти качества наживными, он исподволь вырабатывал их в актерах Молодого театра.

# **{****125}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)
[О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Адашевский К. И. — [120](#_page120)

Азарин А. М. — [46](#_page046)

Аксенов И. А. — [87](#_page087), [98](#_page098)

Александров (Серж) А. С. — [102](#_page102), [107](#_page107)

Александров Г. В. — [92](#_page092) – [94](#_page094), [96](#_page096), [99](#_page099)

Александров Н. Г. — [14](#_page014)

Алексеев А. А. — [118](#_page118)

Алексеева Е. Г. — [84](#_page084)

Алперс Б. В. — [37](#_page037), [83](#_page083)

Альтман Н. И. — [102](#_page102)

Ананьев Б. Г. — [59](#_page059)

Анастасьев Д. — [21](#_page021), [22](#_page022)

Андреев Л. Н. — [15](#_page015)

Анненков Ю. П. — [90](#_page090)

Антокольский П. Г. — [15](#_page015), [20](#_page020)

Антонов А. П. — [92](#_page092), [94](#_page094), [96](#_page096)

Апушкин Я. В. — [89](#_page089), [95](#_page095)

Арбузов А. Н. — [51](#_page051)

Арватов Б. И. — [88](#_page088), [91](#_page091)

Ардов В. Е. — [97](#_page097), [98](#_page098)

Аржанов П. М. — [74](#_page074)

Астангов М. Ф. — [72](#_page072)

Ауслендер С. А. — [13](#_page013)

Афиногенов А. Н. — [45](#_page045) – [48](#_page048)

Бабанин К. М. — [17](#_page017), [18](#_page018)

Бабанова М. И. — [42](#_page042)

Багрицкий Э. Г. — [20](#_page020)

Баев М. С. — [24](#_page024)

Балатова Н. — [8](#_page008), [9](#_page009)

Басов О. Н. — [71](#_page071)

Бедный Демьян — [33](#_page033), [34](#_page034)

Беленсон А. Э. — [110](#_page110)

Березарк И. Б. — [20](#_page020), [21](#_page021), [65](#_page065), [66](#_page066)

Березов П. А. — [115](#_page115)

Берсенев И. Н. — [4](#_page004), [11](#_page011), [44](#_page044) – [55](#_page055)

Бескин Э. М. — [13](#_page013), [36](#_page036), [39](#_page039)

Бизе Жорж — [93](#_page093)

Биндер А. — [62](#_page062)

Бирман С. Г. — [10](#_page010), [44](#_page044), [46](#_page046), [48](#_page048) – [50](#_page050), [52](#_page052), [54](#_page054)

Блок А. А. — [75](#_page075), [101](#_page101), [102](#_page102)

Блюм В. И. — [72](#_page072), [96](#_page096), [97](#_page097), [117](#_page117)

Болеславский Р. В. — [9](#_page009)

Бонди Ю. М. — [103](#_page103)

Босулаев А. Ф. — [34](#_page034)

Брехт Бертольт — [52](#_page052)

Бромлей Н. Н. — [9](#_page009), [11](#_page011), [60](#_page060), [61](#_page061), [66](#_page066), [70](#_page070)

Бруштейн А. Я. — [51](#_page051)

Булгаков М. А. — [15](#_page015), [61](#_page061)

Бурджалов Г. С. — [16](#_page016), [17](#_page017)

Бурыгин В. В. — [92](#_page092)

Бутковская Н. И. — [101](#_page101)

Бушуева С. К. — [4](#_page004), [56](#_page056)

Вальяно Н. К. — [123](#_page123)

Ванин В. В. — [48](#_page048), [50](#_page050)

Вахтангов Е. Б. — [6](#_page006), [7](#_page007), [9](#_page009), [10](#_page010), [12](#_page012) – [14](#_page014), [19](#_page019), [21](#_page021) – [23](#_page023), [25](#_page025), [29](#_page029), [30](#_page030), [32](#_page032), [37](#_page037), [44](#_page044), [56](#_page056) – [59](#_page059), [67](#_page067), [68](#_page068), [71](#_page071) – [81](#_page081), [86](#_page086)

Вега Феликс Лопе де — [50](#_page050), [115](#_page115)

Венкстерн Н. А. — [52](#_page052), [54](#_page054)

Верхарн Эмиль — [9](#_page009)

Верховский Н. Ю. — [115](#_page115), [117](#_page117), [118](#_page118)

Вершилов Б. И. — [15](#_page015)

Вечеслов С. М. — [24](#_page024), [31](#_page031), [36](#_page036), [38](#_page038), [40](#_page040)

Вивьен Л. С. — [6](#_page006), [25](#_page025), [26](#_page026), [59](#_page059), [114](#_page114), [119](#_page119), [121](#_page121)

Винер А. Б. — [35](#_page035)

Виноградов М. А. — [52](#_page052)

Виноградов-Мамонт Н. Г. — [101](#_page101)

Виноградская И. Н. — [14](#_page014)

Вишневская И. Л. — [52](#_page052)

Вишневский В. В. — [82](#_page082)

Волков Н. А. — [7](#_page007)

Волконский Н. О. — [34](#_page034)

Вольф Фридрих — [52](#_page052), [70](#_page070)

Вольф-Израэль Е. М. — [121](#_page121)

Ворошилов И. П. — [17](#_page017), [18](#_page018)

Газенклевер Вальтер — [20](#_page020)

Гайдебуров П. П. — [108](#_page108)

Гаккель Е. Г. — [66](#_page066) – [70](#_page070)

Гатенян А. Я. — [61](#_page061)

Гауптман Гергарт — [60](#_page060), [61](#_page061)

Гвоздев А. А. — [62](#_page062), [63](#_page063), [65](#_page065), [82](#_page082), [103](#_page103), [107](#_page107), [116](#_page116)

Гергель Шандор — [49](#_page049)

Геродот — [103](#_page103)

Геронский Г. И. — [93](#_page093)

Гиацинтова С. В. — [46](#_page046) – [48](#_page048), [50](#_page050) – [52](#_page052), [54](#_page054)

Гиляровский В. А. — [39](#_page039)

Гиппиус З. Н. — [15](#_page015)

Гладков Ф. В. — [18](#_page018)

Глизер Ю. С. — [42](#_page042), [96](#_page096), [99](#_page099)

Глоба А. П. — [113](#_page113)

Гоголь Н. В. — [13](#_page013), [105](#_page105)

Голейзовский К. Я. — [110](#_page110)

Головинская Е. Д. — [107](#_page107), [113](#_page113) – [116](#_page116)

Голубенцев Н. А. — [109](#_page109), [110](#_page110), [112](#_page112)

Голубовский Б. Г. — [35](#_page035), [38](#_page038) – [40](#_page040)

Гольдони Карло — [25](#_page025)

Гоморов М. С. — [92](#_page092), [94](#_page094), [96](#_page096)

Горбатов Б. Л. — [53](#_page053)

Горький М. — [7](#_page007), [37](#_page037), [39](#_page039), [40](#_page040), [43](#_page043), [104](#_page104), [107](#_page107)

Горюнов А. И. — [84](#_page084)

Гофман Эрнст Теодор Амадей — [13](#_page013)

{126} Гоцци Карло — [77](#_page077)

Гошева И. П. — [123](#_page123)

Грибоедов А. С. — [7](#_page007), [17](#_page017)

Грипич А. Л. — [101](#_page101)

Громов П. П. — [50](#_page050)

Гуцков Карл — [31](#_page031), [35](#_page035), [36](#_page036)

Гюго Виктор — [39](#_page039), [40](#_page040)

Д’Аннунцио Габриеле — [9](#_page009)

Дебюро Гаспар — [105](#_page105)

Деваль Жак — [46](#_page046), [47](#_page047)

Дейкун Л. И. — [9](#_page009)

Дельвари Жорж (Кучинский Г. И.) — [103](#_page103), [104](#_page104)

Демидов Н. В. — [16](#_page016), [17](#_page017)

Дешевов В. М. — [119](#_page119)

Джонсон Бен — [20](#_page020)

Дикий А. Д. — [7](#_page007), [10](#_page010), [11](#_page011), [19](#_page019), [26](#_page026), [44](#_page044), [45](#_page045)

Диккенс Чарлз — [8](#_page008), [54](#_page054)

Дмитревская Л. И. — [17](#_page017)

Дмитриев В. В. — [78](#_page078), [84](#_page084), [85](#_page085), [102](#_page102)

Довженко А. П. — [34](#_page034)

Додонова А. А. — [94](#_page094)

Доре Гюстав — [54](#_page054)

Достоевский Ф. М. — [15](#_page015)

Дрейден С. Д. — [42](#_page042), [118](#_page118), [122](#_page122)

Дризен Н. В. — [101](#_page101)

Друзина М. В. — [4](#_page004), [27](#_page027)

Дуван-Торцов И. Э. — [14](#_page014)

Дудников Д. М. — [116](#_page116), [118](#_page118) – [120](#_page120), [122](#_page122)

Дэль Д. (Любашевский Л. С.) — [20](#_page020)

Евреинов Н. Н. — [101](#_page101)

Екатерининский М. К. — [26](#_page026)

Елагин Н. Д. — [101](#_page101)

Еремеев Г. И. — [118](#_page118), [122](#_page122)

Ермолова М. Н. — [27](#_page027), [28](#_page028)

Жуков А. Н. — [61](#_page061)

Забозлаева Т. Б. — [4](#_page004), [71](#_page071)

Завадский Ю. А. — [13](#_page013), [19](#_page019), [20](#_page020), [21](#_page021), [37](#_page037)

Загорский М. Б. — [37](#_page037), [41](#_page041)

Задыхин Я. Л. — [118](#_page118)

Залесский В. Ф. — [38](#_page038), [84](#_page084)

Залесский И. А. — [17](#_page017)

Заманский С. — [50](#_page050)

Замятин Е. И. — [120](#_page120)

Захава Б. Е. — [4](#_page004), [6](#_page006), [12](#_page012) – [14](#_page014), [71](#_page071) – [80](#_page080), [83](#_page083), [85](#_page085), [86](#_page086)

Заяицкий С. С. — [21](#_page021)

Злобин К. М. — [123](#_page123)

Золотницкий Д. И. — [4](#_page004), [100](#_page100)

Ибсен Генрик — [50](#_page050)

Ильин Р. Н. — [63](#_page063)

Ильинский И. В. — [11](#_page011)

Инкижинов В. И. — [90](#_page090)

Каверин Ф. Н. — [4](#_page004), [24](#_page024), [25](#_page025), [27](#_page027) – [43](#_page043)

Кайзер Георг — [25](#_page025), [30](#_page030)

Калабухов И. Г. — [7](#_page007)

Кальдерон де ла Барка Педро — [115](#_page115)

Карабанов Н. В. — [24](#_page024)

Карлони А. Ю. — [107](#_page107)

Карякина Е. П. — [121](#_page121)

Киселев В. П. — [36](#_page036)

Кнебель М. О. — [44](#_page044)

Кнорре Ф. Ф. — [91](#_page091)

Княжнин Я. Б. — [103](#_page103)

Козинцев Г. М. — [90](#_page090), [107](#_page107)

Колосов Г. К. — [65](#_page065)

Комиссаржевский Ф. Ф. — [100](#_page100)

Корнейчук А. Е. — [52](#_page052)

Кочерга И. А. — [47](#_page047)

Крейн А. А. — [37](#_page037)

Кролль И. М. — [59](#_page059)

Крон А. А. — [27](#_page027), [32](#_page032), [37](#_page037)

Крути И. А. — [21](#_page021)

Крылов И. А. — [103](#_page103)

Крымов Н. П. — [18](#_page018)

Кудрявцев Н. П. — [7](#_page007)

Куза В. В. — [37](#_page037)

Кузнецов А. А. — [66](#_page066)

Кузнецов Е. М. — [11](#_page011), [12](#_page012), [17](#_page017), [102](#_page102), [120](#_page120)

Кумейко Е. — [91](#_page091)

Куприянов И. П. — [41](#_page041)

Куракина К. В. — [66](#_page066)

Кут А. (Кутузов А. В.) — [32](#_page032)

Лабиш Эжен — [118](#_page118)

Лавренев Б. А. — [20](#_page020)

Лавровский Е. Е. — [108](#_page108)

Лазарев И. В. — [7](#_page007)

Ламанова Н. П. — [21](#_page021)

Левидов М. Ю. — [73](#_page073)

Левшин А. И. — [91](#_page091), [94](#_page094)

Легков Г. А. — [62](#_page062)

Лежнев А. З. — [16](#_page016)

Ленин В. И. — [83](#_page083), [85](#_page085)

Ленский Д. Т. — [12](#_page012), [13](#_page013)

Лентовский М. В. — [9](#_page009)

Леонидов Л. М. — [7](#_page007), [14](#_page014), [77](#_page077)

Леонов Л. М. — [42](#_page042), [61](#_page061), [65](#_page065), [72](#_page072)

Лепковский Е. А. — [28](#_page028)

Лесков Н. С. — [11](#_page011), [15](#_page015)

Лешков П. И. — [114](#_page114)

Литовский О. С. — [49](#_page049)

Лобанов А. М. — [20](#_page020), [22](#_page022), [23](#_page023), [51](#_page051)

Лондон Джек — [120](#_page120)

Лужский В. В. — [7](#_page007), [14](#_page014), [16](#_page016)

Луначарский А. В. — [92](#_page092), [102](#_page102), [107](#_page107)

Любимов Ю. П. — [99](#_page099)

Любимов-Ланской Е. О. — [48](#_page048)

Ляндау К. Ю. — [101](#_page101)

Мазинг Б. В. — [116](#_page116), [119](#_page119), [120](#_page120)

Макарьев Л. Ф. — [60](#_page060)

Максимова В. А. — [91](#_page091)

Малютин Я. О. — [121](#_page121)

Мандельберг Е. М. — [33](#_page033), [41](#_page041)

{127} Мансурова Ц. Л. — [74](#_page074)

Марголин С. А. — [20](#_page020)

Марджанов К. А. — [102](#_page102)

Маркиш П. Д. — [42](#_page042)

Марков П. А. — [7](#_page007), [8](#_page008), [13](#_page013), [16](#_page016), [18](#_page018), [25](#_page025), [27](#_page027), [29](#_page029) – [32](#_page032), [58](#_page058), [72](#_page072), [74](#_page074), [96](#_page096)

Массалитинов Н. О. — [14](#_page014)

Мацкин А. П. — [51](#_page051)

Маяковский В. В. — [88](#_page088), [119](#_page119)

Мейерхольд В. Э. — [4](#_page004) – [6](#_page006), [12](#_page012), [13](#_page013), [22](#_page022), [71](#_page071), [77](#_page077), [87](#_page087), [88](#_page088), [90](#_page090), [91](#_page091), [95](#_page095), [97](#_page097), [98](#_page098), [100](#_page100) – [102](#_page102), [105](#_page105), [107](#_page107), [110](#_page110) – [112](#_page112), [117](#_page117), [119](#_page119)

Мейтус Ю. С. — [35](#_page035)

Мельников В. П. — [53](#_page053)

Мериме Проспер — [14](#_page014)

Меркурьев В. В. — [26](#_page026)

Микаэло — см. [Марголин С. А.](#_Tosh0008799)

Миклашевский К. М. — [101](#_page101), [103](#_page103), [105](#_page105), [109](#_page109)

Миронов К. Я. — [37](#_page037)

Миронова В. М. — [4](#_page004), [5](#_page005), [87](#_page087)

Михайлов Г. — [43](#_page043)

Михоэлс С. М. — [42](#_page042)

Моисси Сандро — [69](#_page069)

Молчанов М. П. — [40](#_page040)

Мольер Жан-Батист — [29](#_page029), [61](#_page061) – [65](#_page065), [105](#_page105)

Монахов Н. Ф. — [77](#_page077)

Моцарт Вольфганг Амадей — [43](#_page043)

Моэм Сомерсет — [17](#_page017), [42](#_page042)

Мстиславский С. Д. — [80](#_page080)

Муратов П. П. — [17](#_page017)

Муратова Е. П. — [14](#_page014)

Мурзаева И. В. — [23](#_page023)

Мчеделов В. Л. — [6](#_page006), [14](#_page014), [23](#_page023)

Мюссе Альфред — [19](#_page019)

Немирович-Данченко В. И. — [6](#_page006), [15](#_page015), [17](#_page017), [45](#_page045), [49](#_page049)

Низовой П. Г. — [17](#_page017)

Никитин Ф. М. — [67](#_page067), [68](#_page068), [70](#_page070)

Никулин Л. В. — [48](#_page048)

Никулина Н. А. — [12](#_page012)

Норд Б. Н. — [46](#_page046)

Окамото Кидо — [119](#_page119)

Оленин Б. Ю. — [52](#_page052)

Оленин П. А. — [31](#_page031), [38](#_page038)

Орочко А. А. — [71](#_page071)

Осинский Н. (Оболенский В. В.) — [76](#_page076)

Островский А. Н. — [12](#_page012), [15](#_page015) – [18](#_page018), [22](#_page022), [25](#_page025), [30](#_page030), [31](#_page031), [88](#_page088) – [92](#_page092), [94](#_page094), [95](#_page095), [116](#_page116), [117](#_page117)

Остужев А. А. — [28](#_page028), [30](#_page030), [93](#_page093)

Охлопков Н. П. — [18](#_page018), [42](#_page042), [43](#_page043), [72](#_page072) – [74](#_page074), [76](#_page076), [83](#_page083)

Павлов И. П. — [94](#_page094)

Паркалаб Н. Н. — [52](#_page052)

Пашенная В. И. — [24](#_page024), [28](#_page028), [30](#_page030)

Певцов И. Н. — [10](#_page010), [11](#_page011), [121](#_page121), [122](#_page122)

Перелешин П. А. — [26](#_page026)

Петров Н. В. — [102](#_page102)

Пиа Феликс — [36](#_page036)

Пикассо Пабло — [9](#_page009)

Пиотровский А. И. — [102](#_page102), [103](#_page103), [111](#_page111), [113](#_page113), [115](#_page115) – [117](#_page117)

Плавт Тит Макций — [26](#_page026), [101](#_page101), [103](#_page103)

Платач Д. — [113](#_page113)

Платов А. М. — [24](#_page024)

Плетнев В. Ф. — [94](#_page094)

Плятт Р. Я. — [52](#_page052)

По Эдгар — [113](#_page113)

Погодин Н. Ф. — [72](#_page072), [84](#_page084)

Подгорный Н. А. — [14](#_page014)

Половикова К. М. — [24](#_page024), [31](#_page031), [36](#_page036), [38](#_page038)

Полякова Е. И. — [46](#_page046)

Попов А. Д. — [6](#_page006), [7](#_page007), [13](#_page013), [14](#_page014), [32](#_page032), [44](#_page044), [45](#_page045), [71](#_page071)

Попов С. В. — [7](#_page007)

Прокофьев С. И. — [96](#_page096)

Пушкин А. С. — [26](#_page026), [39](#_page039), [64](#_page064)

Пырьев И. А. — [94](#_page094), [99](#_page099)

Радаков А. А. — [10](#_page010)

Радлов С. Э. — [4](#_page004), [6](#_page006), [25](#_page025), [26](#_page026), [90](#_page090), [100](#_page100) – [124](#_page124)

Раевская Е. М. — [16](#_page016)

Райкин А. И. — [42](#_page042)

Райх З. Н. — [112](#_page112)

Рахманов Л. Н. — [61](#_page061), [62](#_page062)

Рашевская Н. С. — [121](#_page121)

Рейнгардт Макс — [10](#_page010), [15](#_page015)

Романов М. Ф. — [121](#_page121)

Ромашов Б. С. — [10](#_page010), [18](#_page018)

Ромм М. Д. — [33](#_page033)

Рубинштейн Р. М. — [63](#_page063), [64](#_page064)

Рудаков А. Ф. — [23](#_page023), [24](#_page024)

Руденко П. К. — [90](#_page090)

Рудницкий К. Л. — [48](#_page048)

Рыбакова Ю. П. — [4](#_page004), [44](#_page044)

Рыков А. В. — [119](#_page119), [120](#_page120)

Рындин В. Ф. — [83](#_page083)

Рынкевич Н. С. — [63](#_page063)

Садко — см. [Блюм В. И.](#_Tosh0008800)

Садовская О. О. — [27](#_page027), [28](#_page028)

Садовские — [12](#_page012)

Санин А. А. — [28](#_page028)

Сапегин М. М. — [34](#_page034)

Свободин Н. К. — [24](#_page024), [36](#_page036), [38](#_page038)

Селезнев Ф. П. — [38](#_page038)

Сельвинский И. Л. — [41](#_page041)

Серафимович А. С. — [18](#_page018)

Серебряков Н. Е. — [22](#_page022)

Серж — см. [Александров А. С.](#_Tosh0008801)

Сизов Н. И. — [21](#_page021)

Симонов К. М. — [49](#_page049), [51](#_page051) – [53](#_page053)

Симонов Р. Н. — [4](#_page004), [12](#_page012), [19](#_page019), [21](#_page021) – [23](#_page023), [48](#_page048), [71](#_page071), [74](#_page074), [80](#_page080) – [86](#_page086)

Синг Джон — [10](#_page010)

{128} Синклер Эптон — [112](#_page112)

Славин Л. И. — [82](#_page082), [83](#_page083)

Словацкий Юлиуш — [9](#_page009)

Слонимский А. Л. — [121](#_page121)

Смирнов Б. А. — [123](#_page123)

Смирнов-Несвицкий Ю. А. — [75](#_page075)

Смирнова Н. А. — [24](#_page024), [28](#_page028), [30](#_page030), [32](#_page032), [33](#_page033)

Смолич Ю. К. — [34](#_page034), [35](#_page035)

Смышляев В. С. — [10](#_page010), [11](#_page011), [45](#_page045), [87](#_page087)

Снежницкий Л. Д. — [27](#_page027), [38](#_page038)

Соболев Ю. В. — [18](#_page018), [81](#_page081)

Соколова В. С. — [19](#_page019), [20](#_page020)

Соловьев В. А. — [70](#_page070)

Соловьев В. Н. — [25](#_page025), [26](#_page026), [102](#_page102), [105](#_page105), [123](#_page123)

Соловьев В. Р. — [49](#_page049) – [53](#_page053)

Сологуб Федор — [15](#_page015)

Софокл — [113](#_page113)

Сошальская В. В. — [123](#_page123)

Ставский В. П. — [18](#_page018)

Станиславский К. С. — [4](#_page004) – [9](#_page009), [14](#_page014), [18](#_page018), [22](#_page022), [33](#_page033), [39](#_page039), [44](#_page044), [45](#_page045), [51](#_page051), [56](#_page056) – [58](#_page058), [68](#_page068), [75](#_page075), [118](#_page118)

Стахович А. А. — [14](#_page014)

Стриндберг Август — [9](#_page009)

Судаков И. Я. — [15](#_page015), [16](#_page016)

Сулержицкий Л. А. — [8](#_page008), [12](#_page012), [17](#_page017), [42](#_page042), [46](#_page046), [57](#_page057) – [59](#_page059), [67](#_page067), [75](#_page075)

Сухов (Сухаревич) В. М. — [54](#_page054)

Сушкевич Б. М. — [4](#_page004), [8](#_page008), [10](#_page010), [11](#_page011), [42](#_page042), [45](#_page045), [56](#_page056) – [70](#_page070)

Таиров А. Я. — [10](#_page010), [15](#_page015), [22](#_page022)

Тарасова К. И. — [23](#_page023)

Тарвид Е. Ф. — [22](#_page022)

Тарханов М. М. — [17](#_page017), [18](#_page018)

Таскин В. А. — [63](#_page063), [64](#_page064), [66](#_page066)

Таурег И. В. — [107](#_page107)

Тверской К. К. — [103](#_page103), [120](#_page120), [121](#_page121)

Тик Людвиг — [87](#_page087)

Тирсо де Молина — [115](#_page115)

Толлер Эрнст — [120](#_page120)

Толстой А. Н. — [53](#_page053)

Толстой Л. Н. — [14](#_page014), [54](#_page054)

Толубеев Ю. В. — [26](#_page026)

Толчанов И. М. — [71](#_page071), [81](#_page081), [84](#_page084)

Топорков В. О. — [19](#_page019)

Трауберг Л. З. — [90](#_page090), [107](#_page107)

Третьяков С. М. — [88](#_page088), [89](#_page089), [95](#_page095), [96](#_page096), [98](#_page098)

Тур, бр. — [47](#_page047)

Тургенев И. С. — [15](#_page015), [41](#_page041)

Турцевич А. В. — [101](#_page101)

Турчанинова Е. Д. — [30](#_page030)

Тэсс Т. Н. — [53](#_page053), [54](#_page054)

Уайльд Оскар — [100](#_page100)

Фаворский В. А. — [46](#_page046)

Файко А. М. — [23](#_page023)

Фаусек Н. В. — [108](#_page108)

Февральский А. В. — [90](#_page090)

Федин К. А. — [17](#_page017)

Федоров В. Ф. — [90](#_page090), [91](#_page091)

Федотова Г. Н. — [12](#_page012)

Фердинандов Б. А. — [117](#_page117)

Фибих Д. Л. — [41](#_page041)

Финн К. Я. — [41](#_page041), [43](#_page043)

Фокин Т. У. — [96](#_page096)

Фомин И. А. — [102](#_page102)

Фореггер Н. М. — [90](#_page090)

Фукидид — [103](#_page103)

Херсонский Х. Н. — [94](#_page094)

Химер Анхело — [17](#_page017)

Хмелев Н. П. — [19](#_page019), [26](#_page026)

Хмельницкий Н. И. — [17](#_page017)

Ходасевич В. М. — [104](#_page104), [121](#_page121)

Царева В. А. — [24](#_page024), [38](#_page038), [40](#_page040), [41](#_page041)

Цветаева Л. И. — [24](#_page024)

Цветкова Н. С. — [24](#_page024), [38](#_page038), [40](#_page040)

Ценовский А. А. — [95](#_page095)

Цимбал С. Л. — [26](#_page026), [62](#_page062), [63](#_page063)

Чебан А. И. — [10](#_page010), [46](#_page046)

Черкасов Н. К. — [61](#_page061), [115](#_page115), [116](#_page116), [118](#_page118), [123](#_page123)

Черноволенко Г. Т. — [22](#_page022), [23](#_page023)

Чехов А. П. — [65](#_page065), [70](#_page070)

Чехов М. А. — [7](#_page007), [14](#_page014), [45](#_page045), [68](#_page068)

Чехонин С. В. — [102](#_page102)

Чинизелли Сципионе — [102](#_page102)

Чирков Б. П. — [114](#_page114) – [116](#_page116), [118](#_page118), [123](#_page123)

Шаляпин Ф. И. — [7](#_page007)

Шаруев В. И. — [96](#_page096)

Шатов А. П. — [24](#_page024), [40](#_page040)

Шахалов А. Э. — [7](#_page007)

Шаховской А. А. — [17](#_page017)

Шекспир Уильям — [8](#_page008), [10](#_page010), [25](#_page025), [30](#_page030), [39](#_page039), [106](#_page106), [107](#_page107), [113](#_page113), [119](#_page119), [121](#_page121)

Шершеневич В. Г. — [41](#_page041)

Шестаков В. А. — [42](#_page042)

Шиллер Фридрих — [15](#_page015), [41](#_page041)

Шишигин Ф. Е. — [118](#_page118)

Шкваркин В. В. — [33](#_page033)

Шкловский В. Б. — [105](#_page105), [106](#_page106)

Шмыров И. А. — [61](#_page061)

Шоу Джордж Бернард — [87](#_page087)

Шток И. В. — [20](#_page020)

Штраух М. М. — [89](#_page089), [90](#_page090), [94](#_page094), [96](#_page096), [98](#_page098), [99](#_page099)

Шумский С. В. — [12](#_page012)

Щеглов Д. А. — [33](#_page033)

Щукин Б. В. — [13](#_page013), [71](#_page071), [77](#_page077), [78](#_page078), [80](#_page080), [81](#_page081), [83](#_page083) – [85](#_page085)

Эйзенштейн С. М. — [4](#_page004), [87](#_page087) – [99](#_page099)

Эрдман Б. Р. — [35](#_page035), [38](#_page038)

Эрдман Н. Р. — [12](#_page012), [13](#_page013)

Эрманс В. К. — [15](#_page015)

Эсхил — [103](#_page103)

Эфрос А. В. — [64](#_page064)

{129} Южин А. И. — [28](#_page028)

Юзовский Ю. — [22](#_page022), [42](#_page042), [47](#_page047), [78](#_page078), [79](#_page079), [83](#_page083)

Юрцев Б. И. — [90](#_page090), [92](#_page092), [94](#_page094)

Юрьев Ю. М. — [119](#_page119), [120](#_page120), [122](#_page122)

Юткевич С. И. — [107](#_page107)

Яблочкина А. А. — [30](#_page030)

Языканов И. Ф. — [90](#_page090)

Яковлев Б. В. — [54](#_page054)

Яковлев К. Н. — [121](#_page121)

Яковлев Н. К. — [28](#_page028)

Яновский Ю. И. — [39](#_page039)

Янукова В. Д. — [92](#_page092), [94](#_page094), [96](#_page096), [99](#_page099)

# **{****130}** Указатель репертуара

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

«Аристократы» Н. Ф. Погодина — [72](#_page072) – [74](#_page074), [76](#_page076), [85](#_page085)

«Архангел Михаил» Н. Н. Бромлей — [9](#_page009), [10](#_page010)

«Бабьи сплетни» по К. Гольдони — [25](#_page025)

«Балладина» Ю. Словацкого — [9](#_page009)

«Барсуки» Л. М. Леонова — [72](#_page072), [74](#_page074)

«Без вины виноватые» А. Н. Островского — [25](#_page025), [31](#_page031), [32](#_page032), [36](#_page036), [38](#_page038)

«Беспокойная старость» Л. Н. Рахманова — [61](#_page061), [62](#_page062)

«Белые ночи» по Ф. М. Достоевскому — [15](#_page015)

«Благочестивая Марта» Тирсо де Молина — [115](#_page115)

«Близнецы» Плавта — [26](#_page026), [101](#_page101), [103](#_page103)

«Блокада России» С. Э. Радлова — [102](#_page102)

«Блоха» Е. И. Замятина — [10](#_page010)

«Борис Годунов» А. С. Пушкина — [12](#_page012)

«Валенсианская вдова» Лопе де Вега — [50](#_page050)

«Великий государь» В. А. Соловьева — [72](#_page072)

«Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка — [97](#_page097), [98](#_page098)

«Венчание Хьюга» А. П. Глобы — [113](#_page113)

«Виндзорские проказницы» У. Шекспира — [105](#_page105), [106](#_page106)

«Виринея» Л. Н. Сейфуллиной и В. П. Правдухина — [14](#_page014), [18](#_page018), [72](#_page072)

«Висмут» А. Ф. Рудакова и М. С. Баева — [24](#_page024)

«Водевили французской революции» — [21](#_page021)

«Волчьи души» Дж. Лондона — [120](#_page120)

«Восстание в гетто» П. Д. Маркиша — [42](#_page042)

«Вредный элемент» В. В. Шкваркина — [33](#_page033)

«Вторая дочь банкира» С. Э. Радлова — [304](#_page304)

«Гадибук» С. Ан‑ского — [75](#_page075)

«Гамлет» У. Шекспира — [72](#_page072), [98](#_page098)

«Генерал Брусилов» И. Л. Сельвинского — [41](#_page041)

«Герой» Дж. Синга — [10](#_page010), [15](#_page015)

«Горе от ума» А. С. Грибоедова —

«Горячее сердце» А. Н. Островского — [18](#_page018)

«Господин де Пурсоньяк» Мольера — [105](#_page105)

«Гроза» А. Н. Островского — [15](#_page015), [16](#_page016), [41](#_page041), [72](#_page072), [117](#_page117)

«Д. Е.» М. Г. Подгаецкого — [13](#_page013)

«Двенадцатая ночь» У. Шекспира — [8](#_page008), [58](#_page058)

«Дело» А. В. Сухово-Кобылина — [56](#_page056), [65](#_page065)

«Деревенский судья» — см. [«Саламейский алькальд»](#_Tosh0008802)

«Дети солнца» М. Горького — [37](#_page037)

«Дни Турбиных» М. А. Булгакова — [15](#_page015), [61](#_page061)

«Доктор Мамлок» Фр. Вольфа — [70](#_page070)

«Дом, где разбивают сердца» Б. Шоу — [87](#_page087)

«Дон Жуан» Мольера — [64](#_page064), [100](#_page100), [119](#_page119)

«Достигаев и другие» М. Горького — [72](#_page072)

«Дочь Иорио» Г. Д’Аннунцио — [9](#_page009)

«Дума о Британке» Ю. И. Яновского — [39](#_page039), [43](#_page043)

«Егор Булычов и другие» М. Горького — [71](#_page071), [72](#_page072), [74](#_page074), [77](#_page077) – [79](#_page079), [85](#_page085)

«Железный поток» по А. С. Серафимовичу — [18](#_page018), [83](#_page083)

«Женитьба» П. В. Гоголя — [13](#_page013), [107](#_page107)

«Женитьба Бальзаминова» А. Н. Островского — [25](#_page025), [30](#_page030), [116](#_page116) – [118](#_page118)

«Заговор чувств» Ю. К. Олеши — [14](#_page014)

«Закат» И. Э. Бабеля — [56](#_page056)

«Зеленое кольцо» З. Н. Гиппиус — [15](#_page015)

«Земля дыбом» С. М. Третьякова по М. Мартине — [97](#_page097), [98](#_page098)

«Земля и небо» бр. Тур — [47](#_page047)

«Зори» Э. Верхарна — [101](#_page101), [102](#_page102)

«Иванов» А. П. Чехова — [70](#_page070)

«Игроки» Н. В. Гоголя — [105](#_page105)

«Идеальный муж» О. Уайльда — [100](#_page100)

«Интервенция» Л. И. Славина — [80](#_page080) – [82](#_page082), [85](#_page085)

«История лейтенанта Ергунова» по И. С. Тургеневу — [15](#_page015)

{131} «История одной любви» К. М. Симонова — [52](#_page052)

«К мировой коммуне» — [102](#_page102)

«Как 14‑я дивизия в рай шла» Д. Бедного — [33](#_page033), [34](#_page034)

«Кандидат партии» А. А. Крона — [72](#_page072)

«Кармен» Ж. Бизе — [93](#_page093)

«Кинороман» («Торговля в разнос») Г. Кайзера — [25](#_page025), [26](#_page026), [30](#_page030), [34](#_page034), [36](#_page036), [42](#_page042)

«Кирилл Извеков» по К. А. Федину — [72](#_page072)

«Комик XVII столетия» А. Н. Островского — [25](#_page025), [29](#_page029)

«Компас» («Делец») В. Газенклевера — [20](#_page020)

«Конец аса» П. А. Перелешина — [26](#_page026)

«Конец — делу венец» У. Шекспира — [25](#_page025), [30](#_page030), [34](#_page034), [38](#_page038)

«Копилка» Э. Лабиша — [118](#_page118)

«Кораблекрушение» С. Э. Радлова — [108](#_page108)

«Королевский брадобрей» А. В. Луначарского — [102](#_page102)

«Король Лир» У. Шекспира — [10](#_page010), [106](#_page106)

«Кофейня» П. П. Муратова — [17](#_page017)

«Красавица с острова Люлю» С. С. Заяицкого — [21](#_page021)

«Круг» С. Моэма — [42](#_page042)

«Кусок мяса» Н. А. Венкстерн — [52](#_page052)

«Лев Гурыч Синичкин» Д. Т. Ленского — [12](#_page012), [13](#_page013), [71](#_page071), [80](#_page080)

«Леди Микельсфильд» («Ричард Сэведж») К. Гуцкова — [31](#_page031)

«Лес» А. Н. Островского — [117](#_page117)

«Любовью не шутят» А. Мюссе — [19](#_page019), [20](#_page020)

«Макбет» У. Шекспира — [41](#_page041)

«Манелик с гор» А. Химера — [17](#_page017)

«Марион де Лорм» В. Гюго — [12](#_page012), [80](#_page080)

«Мария Тюдор» В. Гюго — [40](#_page040), [41](#_page041)

«Маскарад» М. Ю. Лермонтова — [80](#_page080), [100](#_page100)

«Мать» по М. Горькому — [43](#_page043)

«Мексиканец» по Дж. Лондону — [87](#_page087), [88](#_page088), [97](#_page097), [99](#_page099)

«Меч мира» А. И. Пиотровского — [102](#_page102)

«Мистерия-буфф» В. В. Маяковского — [109](#_page109)

«Младость» Л. Н. Андреева — [15](#_page015)

«Мое!» («Вольпоне») Б. Джонсона — [20](#_page020)

«Мой сын» Ш. Гергеля и О. С. Литовского — [49](#_page049), [50](#_page050), [53](#_page053)

«Молодая гвардия» по А. А. Фадееву — [72](#_page072), [73](#_page073)

«Мольба о жизни» Ж. Деваля — [46](#_page046), [47](#_page047)

«Мы должны хотеть» В. Н. Державина — [26](#_page026)

«На бойком месте» А. Н. Островского — [116](#_page116)

«На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского — [88](#_page088) – [99](#_page099)

«На дне» М. Горького — [39](#_page039) – [41](#_page041)

«На земле» П. Г. Низового — [17](#_page017), [18](#_page018)

«На крови» С. Д. Мстиславского — [80](#_page080) – [82](#_page082)

«Накануне» по И. С. Тургеневу — [41](#_page041)

«Наш общий друг» по Ч. Диккенсу — [54](#_page054), [55](#_page055)

«Не было ни гроша, да вдруг алтын» А. Н. Островского — [17](#_page017), [18](#_page018), [116](#_page116)

«Невеста мертвеца» С. Э. Радлова — [104](#_page104)

«Некуда» по Н. С. Лескову — [15](#_page015)

«Не от мира сего» К. Я. Финна — [43](#_page043)

«Новый порядок» Фр. Вольфа, Б. Брехта, Н. А. Венкстерн — [52](#_page052)

«Нора» Г. Ибсена — [50](#_page050), [51](#_page051)

«Нырятин» И. В. Штока — [20](#_page020)

«Обезьяна-доносчица» С. Э. Радлова — [104](#_page104)

«Обетованная земля» С. Моэма — [17](#_page017)

«Общество почетных звонарей» Е. И. Замятина — [120](#_page120)

«Обыкновенный человек» Л. М. Леонова — [42](#_page042)

«Огонь Прометея» С. Э. Радлова и В. Н. Соловьева — [102](#_page102)

«Ода Набунага» К. Окамото — [119](#_page119) – [121](#_page121)

«Оптимистическая трагедия» В. В. Вишневского — [82](#_page082), [83](#_page083)

«Опус № 1» С. Э. Радлова — [109](#_page109), [110](#_page110), [112](#_page112)

«Отелло» У. Шекспира — [26](#_page026), [106](#_page106), [118](#_page118) – [122](#_page122), [124](#_page124)

«Парень из нашего города» К. М. Симонова — [49](#_page049), [52](#_page052), [53](#_page053)

«Парижский тряпичник» Ф. Пиа — [36](#_page036), [37](#_page037), [41](#_page041)

«Паяцы» Р. Леонкавалло — [93](#_page093)

«Первые радости» по К. А. Федину — [72](#_page072)

«Перед заходом солнца» Г. Гауптмана — [56](#_page056), [61](#_page061), [66](#_page066) – [70](#_page070)

«Переплав» Д. А. Щеглова — [33](#_page033)

«Под куполом цирка» И. А. Ильфа, В. П. Катаева, Е. П. Петрова — [34](#_page034)

«Поднятая целина» по М. А. Шолохову — [35](#_page035)

{132} «Половчанские сады» Л. М. Леонова — [61](#_page061), [65](#_page065), [66](#_page066)

«Порт-Артур» Л. В. Никулина — [48](#_page048)

«Посадник» А. К. Толстого — [28](#_page028)

«Последний буржуй, или Музей старого строя» К. М. Миклашевского — [105](#_page105)

«Потоп» Ю. Бергера — [58](#_page058)

«По ту сторону сердца» Ю. К. Смолича — [34](#_page034), [35](#_page035), [43](#_page043)

«Похождения Бальзаминова» — см. [«Женитьба Бальзаминова»](#_Tosh0008803)

«Похождения солдата Швейка» по Я. Хашеку — [26](#_page026)

«Правда — хорошо, а счастье лучше» А. Н. Островского — [12](#_page012), [13](#_page013), [71](#_page071), [72](#_page072)

«Привидения» Г. Ибсена — [26](#_page026)

«Приемыш» С. Э. Радлова — [107](#_page107), [108](#_page108)

«Принцесса Турандот» К. Гоцци — [9](#_page009), [10](#_page010), [12](#_page012) – [14](#_page014), [19](#_page019), [21](#_page021), [22](#_page022), [24](#_page024), [25](#_page025), [30](#_page030), [32](#_page032), [71](#_page071), [75](#_page075) – [77](#_page077), [81](#_page081) – [83](#_page083)

«Проделки Смеральдины» В. Н. Соловьева — [105](#_page105)

«Простая вещь» по Б. А. Лавреневу — [20](#_page020)

«Противогазы» С. М. Третьякова — [88](#_page088), [95](#_page095), [97](#_page097) – [99](#_page099)

«Прыжок краскома Пояркова» П. А. Перелешина — [26](#_page026)

«Пурга» Д. А. Щеглова — [33](#_page033)

«Путина» Ю. Л. Слезкина — [72](#_page072)

«Пьяный круг» Д. Дэля — [20](#_page020)

«Работяга Словотеков» М. Горького — [104](#_page104), [105](#_page105), [107](#_page107)

«Разбег» В. П. Ставского — [18](#_page018), [83](#_page083)

«Разбойники» Фр. Шиллера — [15](#_page015), [16](#_page016), [41](#_page041)

«Разлом» Б. А. Лавренева — [14](#_page014)

«Расточитель» Н. С. Лескова — [11](#_page011), [12](#_page012), [56](#_page056)

«Ревизор» Н. В. Гоголя — [13](#_page013), [72](#_page072), [73](#_page073), [98](#_page098), [117](#_page117)

«Ревность Барбулье» Мольера — [29](#_page029)

«Ричард III» У. Шекспира — [41](#_page041)

«Рогоносец» — см. [«Великодушный рогоносец»](#_Tosh0008804)

«Роковое кольцо» С. Э. Радлова — [108](#_page108)

«Ромео и Джульетта» У. Шекспира — [26](#_page026), [124](#_page124)

«Рычи, Китай!» С. М. Третьякова — [91](#_page091), [95](#_page095)

«Саламейский алькальд» П. Кальдерона — [115](#_page115)

«Саламинский бой» А. И. Пиотровского и С. Э. Радлова — [103](#_page103)

«Салют, Испания!» А. Н. Афиногенова — [48](#_page048), [49](#_page049)

«Сбитенщик» Я. Б. Княжнина — [103](#_page103)

«Свадьба» А. П. Чехова — [71](#_page071)

«Свадьба Фигаро» В. А. Моцарта — [43](#_page043)

«Сватовство негра Квимба» С. Э. Радлова — [108](#_page108)

«Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу — [8](#_page008), [11](#_page011), [12](#_page012), [56](#_page056), [58](#_page058), [61](#_page061)

«Своя семья» А. А. Шаховского, А. С. Грибоедова, Н. И. Хмельницкого — [17](#_page017)

«Сенсация» Б. Хекта и Ч. Мак-Артура — [80](#_page080)

«Сказка об Иване-дураке и его братьях» по Л. Н. Толстому — [14](#_page014)

«Скупой» Мольера — [61](#_page061) – [64](#_page064)

«Слышишь, Москва?!» С. М. Третьякова — [88](#_page088), [95](#_page095) – [97](#_page097), [99](#_page099)

«Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина — [88](#_page088), [93](#_page093), [110](#_page110)

«Снега Финляндии» И. П. Куприянова и Д. Л. Фибиха — [41](#_page041)

«Со вчерашнего похмелья» Ф. Е. Шишигина — [118](#_page118)

«100 %» по Э. Синклеру — [112](#_page112)

«Султан и черт» С. Э. Радлова — [104](#_page104), [107](#_page107)

«Сыновья» К. Я. Финна — [41](#_page041)

«Так и будет» К. М. Симонова — [53](#_page053) – [55](#_page055)

«Таланты и поклонники» А. Н. Островского — [22](#_page022)

«Таня» А. Н. Арбузова — [51](#_page051)

«Театр Клары Газуль» П. Мериме — [14](#_page014)

«Тень освободителя» П. С. Сухотина — [56](#_page056)

«Трумф» И. А. Крылова — [103](#_page103)

«Трус» А. А. Крона — [37](#_page037), [38](#_page038)

«Тсс… Тише» Б. Брехта — [52](#_page052)

«Убийство Арчи Брейтона» С. Э. Радлова — [108](#_page108), [110](#_page110)

«Узор из роз» Ф. Сологуба — [15](#_page015)

«Укрощение строптивой» У. Шекспира — [10](#_page010), [15](#_page015)

«Уриэль Акоста» К. Гуцкова — [35](#_page035) – [37](#_page037)

«Учитель» С. А. Герасимова — [72](#_page072)

«Фауст» И. В. Гете — [36](#_page036)

«Фельдмаршал Кутузов» В. А. Соловьева — [70](#_page070)

«Фронт» А. Е. Корнейчука — [52](#_page052), [53](#_page053)

«Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега — [75](#_page075), [115](#_page115), [116](#_page116)

«Христиан Бетц» Фр. Вольфа — [52](#_page052)

«Хулиган» Я. Л. Задыхина — [118](#_page118)

{133} «Цемент» по Ф. В. Гладкову — [18](#_page018)

«Чайка» А. П. Чехова — [72](#_page072), [74](#_page074)

«Часовщик и курица» И. А. Кочерги — [47](#_page047)

«Человек с ружьем» Н. Ф. Погодина — [71](#_page071), [80](#_page080), [83](#_page083) – [85](#_page085)

«Чемпион мира» М. Д. Ромма — [33](#_page033)

«Четыре сердцееда» К. М. Миклашевского — [103](#_page103)

«Что делать?» по Н. Г. Чернышевскому — [37](#_page037)

«Чудак» А. Н. Афиногенова — [45](#_page045) – [47](#_page047), [53](#_page053)

«Чудо святого Антония» М. Метерлинка — [19](#_page019), [21](#_page021), [71](#_page071)

«Шляпа» В. Ф. Плетнева — [80](#_page080)

«Шулер» В. В. Шкваркина — [33](#_page033)

«Электра» Софокла — [113](#_page113)

«Энтузиасты» Е. Ф. Тарвид и Н. Е. Серебрякова — [21](#_page021), [22](#_page022)

«Эрик XIV» А. Стриндберга — [9](#_page009), [10](#_page010), [58](#_page058), [61](#_page061)

«Эуген Несчастный» Э. Толлера — [120](#_page120)

«Юность отцов» Б. Л. Горбатова — [53](#_page053)

«Я, сын трудового народа» В. П. Катаева — [80](#_page080)

1. Этика сценического коллектива. С заседания художественного совета по театральному искусству. — Советская культура, 1979, № 102, 21 дек., с. 4. [↑](#footnote-ref-2)
2. См. Что такое студийность? — Театр, 1980, № 1, с. 37 – 43. [↑](#footnote-ref-3)
3. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968, ч. 1, с. 171. [↑](#footnote-ref-4)
4. *Станиславский К. С*. Собр. соч. в 8‑ми т. Т. 6, М., 1959, с. 30. [↑](#footnote-ref-5)
5. *Попов А*. Воспоминания и размышления о театре. М., 1963, с. 285. [↑](#footnote-ref-6)
6. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 1, с. 111. [↑](#footnote-ref-7)
7. См. *Захава Б*. Вахтангов и его студия. Л., 1927, с. 76. [↑](#footnote-ref-8)
8. К ним относились, помимо четырех студий МХАТ, также молодые коллективы 1918 – 1920 гг., которыми руководили актеры Художественного театра, его Первой и Второй студий: Студия им. М. Горького (Л. А. Волков, И. В. Лазарев, С. В. Попов); Студия им. Ф. И. Шаляпина (Е. Б. Вахтангов, А. Э. Шахалов, Л. М. Леонидов, А. Д. Дикий); Студия им. А. С. Грибоедова (Н. П. Кудрявцев, В. В. Лужский); Театр студийных постановок А. Д. Попова в Костроме; Томская драматическая студия И. Г. Калабухова и др. См. История советского драматического театра. М., 1966, т. 1, с. 129 – 130. [↑](#footnote-ref-9)
9. *Марков П. А*. О театре. В 4‑х т. М., 1976, т. 3, с. 150. [↑](#footnote-ref-10)
10. *Марков П. А*. О театре. М., 1974, т. 1, с. 351. [↑](#footnote-ref-11)
11. Там же. [↑](#footnote-ref-12)
12. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 1. М., 1954, с. 358. [↑](#footnote-ref-13)
13. См. *Балатова И*. Искания Первой студии. — Театр, 1975, № 3, с. 126. [↑](#footnote-ref-14)
14. *Марков П. А*. О театре, т. 1, с. 382. [↑](#footnote-ref-15)
15. *Балатова Н*. Искания Первой студии. — Театр, 1975, № 3, с. 126. [↑](#footnote-ref-16)
16. *Сушкевич Б*. Встречи с Вахтанговым. — В кн.: Евг. Вахтангов. Материалы и статьи. М., 1959, с. 370 – 371. [↑](#footnote-ref-17)
17. *Ромашов Б*. Московский Художественный театр Второй и современность. — В кн.: Московский Художественный театр Второй. М., 1925, с. 21. [↑](#footnote-ref-18)
18. См. *Кузнецов Е*. Второй Сверчок московской студии. — Красная газета, веч. вып., 1924, № 106, 13 мая, с. 3. [↑](#footnote-ref-19)
19. *Захава Б*. Два сезона (1923 – 1925). — В кн.: Встречи с Мейерхольдом. М., 1967, с. 279. [↑](#footnote-ref-20)
20. *Ауслендер С*. Третья студия МХТ. «Правда — хорошо, а счастье лучше». — Театр и музыка, 1923, № 7, 6 апр., с. 676. [↑](#footnote-ref-21)
21. *Захава Б*. «Правда — хорошо, а счастье лучше» в Третьей студии МХАТ Евг. Вахтангова. — Программы московских государственных и академических театров и зрелищных предприятий, 1923, № 7, 22 апр. – 1 мая, с. 9. [↑](#footnote-ref-22)
22. *Марков П. А*. О театре. М., 1974, т. 2, с. 349. [↑](#footnote-ref-23)
23. См. *Бескин Э*. Литургия «Женитьбы» в Третьей студии МХТ. — Новый зритель, 1924, № 65, 12 февр., с. 8. [↑](#footnote-ref-24)
24. *Марков П. А*. О театре, т. 3, с. 152 – 153. [↑](#footnote-ref-25)
25. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 1, с. 382 – 383. [↑](#footnote-ref-26)
26. См. Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1921 – 1926. Л., 1975, с. 182. [↑](#footnote-ref-27)
27. Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1917 – 1921. Л., 1968, с. 385. [↑](#footnote-ref-28)
28. *Эр*[*манс*]*В*. «Разбойники» во Второй ак. студии. Беседа с Б. И. Вершиловым. — Зрелища, 1923, № 26, 27 февр. – 5 марта, с. 16. [↑](#footnote-ref-29)
29. *Марков П. А*. О театре, т. 2, с. 428 – 429. [↑](#footnote-ref-30)
30. См. Беседа с режиссером И. Я. Судаковым. — Программы московских государственных и академических театров и зрелищных предприятий, 1923, № 7, 22 апр. – 1 мая, с. 15. [↑](#footnote-ref-31)
31. *Лежнев А*. «Гроза» (2‑я студия МХТ). — Рабочая газета, 1923, № 91, 27 апр., с. 7. [↑](#footnote-ref-32)
32. Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1921 – 1926, с. 186. [↑](#footnote-ref-33)
33. Московский государственный театр «Четвертая студия». Л., 1926, с. 11 – 12. [↑](#footnote-ref-34)
34. Там же, с. 10. [↑](#footnote-ref-35)
35. *Кузнецов Е*. Четвертая студия. — Красная газета, веч. вып., 1923, № 124, 3 июня, с. 4. [↑](#footnote-ref-36)
36. *Федин К*. «Своя семья». — Жизнь искусства, 1923, № 24, 19 июня, с. 10. [↑](#footnote-ref-37)
37. Соболев Ю. «Не было ни гроша, да вдруг алтын». — Известия, 1926, № 61, 16 марта, с. 4. [↑](#footnote-ref-38)
38. *Ромашов Б*. Студии МХАТ на переломе (Итоги сезона). — Известия, 1924, № 143, 26 июня, с. 7. [↑](#footnote-ref-39)
39. *Марков П. А*. О театре, т. 1, с. 455 – 456. [↑](#footnote-ref-40)
40. *Завадский Ю*. Дерзания и опыты. — Советское искусство, 1933, № 51, 7 нояб., с. 6. [↑](#footnote-ref-41)
41. *Микаэло* [*Марголин С. А.*] В мастерской Завадского. — Современный театр, 1928, № 5, 31 янв., с. 105. [↑](#footnote-ref-42)
42. *Микаэло* [*Марголин С. А*.]. Вариации о современном Дон Жуане. Режиссерские замыслы в «Деловом человеке». — Современный театр, 1928, № 51, 18 дек., с. 821. [↑](#footnote-ref-43)
43. *Березарк И*. Театр-студия Ю. Завадского. — Рабочий и театр, 1934, № 35, дек., с. 6. [↑](#footnote-ref-44)
44. *Крути И*. Рождение театра. Четыре спектакля Студии п/р Симонова. — Советское искусство, 1932, № 28, 21 июня, с. 3. [↑](#footnote-ref-45)
45. *Симонов Р*. и *Анастасьев Д*. Этапы Театра-студии под руководством Р. Н. Симонова. — Советский театр, 1932, № 9, с. 29. [↑](#footnote-ref-46)
46. См. *Симонов Р*. и *Анастасьев Д*. Этапы Театра-студии под руководством Р. Н. Симонова. — Советский театр, 1932, № 9, с. 29. [↑](#footnote-ref-47)
47. *Юзовский Ю*. Театр родился. Спектакли студии Симонова. — Литературная газета, 1932, № 31, 11 июля, с. 4. [↑](#footnote-ref-48)
48. *Юзовский Ю*. Спектакль бодрости. «Таланты и поклонники» в студии Симонова. — Вечерняя Москва, 1932, № 135, 12 июня, с. 3. [↑](#footnote-ref-49)
49. *Юзовский Ю*. Два варианта Островского на советской сцене. — Молодая гвардия, 1932, № 10 – 11, с. 240. [↑](#footnote-ref-50)
50. *Файко А*. Записки старого театральщика. М., 1978, с. 156 – 157. [↑](#footnote-ref-51)
51. *Каверин Ф. Н*. Воспоминания и театральные рассказы. М., 1964, с. 38. [↑](#footnote-ref-52)
52. *Марков П*. Студия Малого театра. — Советский театр, 1931, № 10 – 11, с. 22. [↑](#footnote-ref-53)
53. *Цимбал С*. «Мы должны хотеть». — Рабочий и театр, 1930, № 14, 12 марта, с. 7. [↑](#footnote-ref-54)
54. См. *Марков П*. Ф. Н. Каверин. — Жизнь искусства, 1928, № 13, 27 марта, с. 7 – 8. [↑](#footnote-ref-55)
55. *Крон А. А*. Федор Каверин. — В кн.: *Каверин Ф. Н*. Воспоминания и театральные рассказы, М., 1964, с. 4. [↑](#footnote-ref-56)
56. *Каверин Ф. Н*. Воспоминания и театральные рассказы, с. 36. [↑](#footnote-ref-57)
57. *Каверин Ф. Н*. Воспоминания и театральные рассказы, с. 154. [↑](#footnote-ref-58)
58. *Марков П*. Ф. Н. Каверин. — Жизнь искусства, 1928, № 13, 27 марта, с. 7. [↑](#footnote-ref-59)
59. *Марков П. А*. О театре, т. 3, с. 107. [↑](#footnote-ref-60)
60. Там же, с. 458. [↑](#footnote-ref-61)
61. *Марков П. А*. О театре, т. 3, с. 528. [↑](#footnote-ref-62)
62. *Каверин Ф. Н*. Воспоминания и театральные рассказы, с. 266. [↑](#footnote-ref-63)
63. *Смирнова Н. А*. Воспоминания. М., 1947, с. 408. [↑](#footnote-ref-64)
64. *Марков П. А*. О театре, т. 3, с. 350. [↑](#footnote-ref-65)
65. *Марков П. А*. О театре, т. 3, с. 493. [↑](#footnote-ref-66)
66. Там же, т. 4, с. 32. [↑](#footnote-ref-67)
67. *Марков П. А*. О театре, т. 4, с. 33 – 34. [↑](#footnote-ref-68)
68. *Кут А*. На путь реконструкции. Творческая дискуссия в студии Малого театра. — Советское искусство, 1931, № 56, 28 окт., с. 3. [↑](#footnote-ref-69)
69. *Крон А*. Федор Каверин. — В кн.: *Каверин Ф. Н*. Воспоминания и театральные рассказы, с. 4. [↑](#footnote-ref-70)
70. *Каверин Ф*. Перед первой премьерой. Пути и задачи Гос. Нового театра. — Советское искусство, 1933, № 2, 8 янв., с. 2. [↑](#footnote-ref-71)
71. *Каверин Ф*. «Чемпион мира». — Советское искусство, 1933, № 11, 3 марта, с. 3. [↑](#footnote-ref-72)
72. *Смирнова Н. А*. Воспоминания, с. 425. [↑](#footnote-ref-73)
73. *Кремнев О*. Поворот. «Как 14 дивизия в рай шла» в Мюзик-холле. — Советское искусство, 1932, № 21, 9 мая, с. 3. [↑](#footnote-ref-74)
74. *Каверин Ф*. Детство, отрочество, юность. Даты и вехи роста Государственного Нового театра. — Советское искусство, 1933, № 51, 7 нояб., с. 6. [↑](#footnote-ref-75)
75. *Каверин Ф. Н*. Писатель и театр. — Театр и драматургия, 1933, № 4, с. 17. [↑](#footnote-ref-76)
76. *Каверин Ф*. Детство, отрочество, юность… — Советское искусство, 1933, № 51, 7 нояб., с. 6. [↑](#footnote-ref-77)
77. *Каверин Ф*. О живом сердце. — Правда, 1934, № 226, 17 авг., с. 4. [↑](#footnote-ref-78)
78. *Каверин Ф*. Акоста — Спиноза. Трагедия Гуцкова в Новом театре. — Советское искусство, 1934, № 10, 28 февр., с. 3. [↑](#footnote-ref-79)
79. «Уриэль Акоста» в Новом театре. — Литературная газета, 1934, № 52, 26 апр., с. 4. [↑](#footnote-ref-80)
80. *Голубовский Б*. Федор Каверин. — Театр, 1966, № 7, с. 99. [↑](#footnote-ref-81)
81. *Бескин Э*. Новый Гуцков. — Литературная газета, 1934, № 56, 6 мая, с. 4. [↑](#footnote-ref-82)
82. Гос. центр, театральный музей им. А. А. Бахрушина (ГЦТМ), ф. Ф. Н. Каверина, № 454, ед. хр. 756, л. 31. [↑](#footnote-ref-83)
83. *Загорский М*. Воскресшая пьеса. — Вечерняя Москва, 1935, № 121, 28 мая, с. 4. [↑](#footnote-ref-84)
84. *Алперс Б*. «Парижский тряпичник». — Рабочая Москва, 1935, № 219, 22 сент., с 4. [↑](#footnote-ref-85)
85. *Снежницкий Л. Д*. Режиссерские искания Каверина. — В кн.: *Каверин Ф. Н*. Воспоминания и театральные рассказы, с. 400. [↑](#footnote-ref-86)
86. *Залесский В*. «Трус». — Гудок, 1935, № 283, 11 дек., с. 4. [↑](#footnote-ref-87)
87. *Каверин Ф*. Драматург, режиссер, актер. — Советское искусство, 1935, № 45, 29 сент., с. 3. [↑](#footnote-ref-88)
88. *Голубовский Б*. Федор Каверин, — Театр, 1966, № 7, с. 98. [↑](#footnote-ref-89)
89. *Каверин Ф. Н*. Воспитание актера и режиссера. — Советское искусство, 1937, № 35, 29 июля, с. 5. [↑](#footnote-ref-90)
90. ГЦТМ, ф. 454, ед. хр. 681, л. 4. [↑](#footnote-ref-91)
91. *Бескин Эм*. Вялая проза. Пушкинский спектакль в Московском драматическом театре. — Советское искусство, 1937, № 10, 1 марта, с. 5. [↑](#footnote-ref-92)
92. *Каверин Ф. Н*. «На дне» в Московском драматическом театре. — Декада московских зрелищ, 1939, № 17, 11 июня, с. 7. [↑](#footnote-ref-93)
93. *Голубовский Б*. Федор Каверин. — Театр, 1966, № 7, с. 99. [↑](#footnote-ref-94)
94. Там же, с. 100. [↑](#footnote-ref-95)
95. *Каверин Ф. Н*. «На дне» в Московском драматическом театре. — Декада московских зрелищ, 1939, № 17, 11 июня, с. 7. [↑](#footnote-ref-96)
96. Там же. [↑](#footnote-ref-97)
97. *Загорский М*. К чему приводит театральщина? — Советское искусство, 1939, № 90, 29 дек., с. 3. [↑](#footnote-ref-98)
98. *Шершеневич В*. Об одной постановке. — Литературная газета, 1940, № 38, 10 июля, с. 5. [↑](#footnote-ref-99)
99. *Юзовский Ю*. Зачем люди ходят в театр. М., 1964, с. 190. [↑](#footnote-ref-100)
100. См. *Дрейден С*. Квадратура «Круга». — Советское искусство, 1946, № 4, 25 янв., с. 3. [↑](#footnote-ref-101)
101. *Каверин Ф. Н*. Воспоминания и театральные рассказы, с. 8. [↑](#footnote-ref-102)
102. См. *Михайлов Г*. «Свадьба Фигаро» на сцене Оперной студии. — Советская музыка, 1957, № 1, с. 55. [↑](#footnote-ref-103)
103. *Полякова Е*. Жизнь и творчество Сулержицкого. — В кн.: Леопольд Антонович Сулержицкий. М., 1970, с. 94 – 95. [↑](#footnote-ref-104)
104. *Юзовский Ю*. «Мольба о жизни» Жака Деваля во МХАТ‑2. — Литературная газета, 1935, № 68, 9 дек. [↑](#footnote-ref-105)
105. Там же. [↑](#footnote-ref-106)
106. История советского драматического театра. М., 1968, т. 4, с. 72. [↑](#footnote-ref-107)
107. *Рудницкий К*. Иван Николаевич Берсенев. Очерк творчества. — В кн.: Иван Николаевич Берсенев. Сб. статей. М., 1961, с 67. [↑](#footnote-ref-108)
108. ЦГАЛИ, ф. 1989, оп. 1, ед. хр. 35, л. 1. [↑](#footnote-ref-109)
109. *Громов П*. «Мой сын». — Ленинград, 1940, № 2, с. 22 – 23. [↑](#footnote-ref-110)
110. Там же. [↑](#footnote-ref-111)
111. *Заманский С*. «Мой сын» в Театре им. Ленинского комсомола. — Театр, 1939, № 5, с. 85. [↑](#footnote-ref-112)
112. ЦГАЛИ, ф. 1989, оп. 1, ед. хр. 265, л. 2. [↑](#footnote-ref-113)
113. *Бруштейн А*. «Нора», новая постановка Театра им. Ленинского комсомола. — Московский большевик, 1939, № 97, 28 апр. [↑](#footnote-ref-114)
114. *Мацкин А*. «Нора». — Известия, 1939, № 95, 26 апр. [↑](#footnote-ref-115)
115. ЦГАЛИ, ф. 1989, оп. 1, ед. хр. 265. л. 6. [↑](#footnote-ref-116)
116. *Вишневская И*. «Парень из нашего города». — Театр, 1967, № 6, с. 4. [↑](#footnote-ref-117)
117. Там же. [↑](#footnote-ref-118)
118. А. Н. Толстой о спектакле «Фронт» — Правда Востока, 1942, № 260, 1 нояб. [↑](#footnote-ref-119)
119. *Тэсс Т*. «Так и будет». — Известия, 1945, № 6, 7 янв. [↑](#footnote-ref-120)
120. *Сухов* [*Сухаревич*]*В*. «Так и будет». Пьеса К. Симонова в Театре им. Ленинского комсомола. — Комсомольская правда, 1945, № 8, 9 янв. [↑](#footnote-ref-121)
121. ЦГАЛИ, ф. 1989, оп. 1, ед. хр. 133, л. 1. [↑](#footnote-ref-122)
122. *Яковлев Б*. «Наш общий друг». — Красная звезда, 1946, № 51, 28 февр. [↑](#footnote-ref-123)
123. Иван Николаевич Берсенев, с. 309. [↑](#footnote-ref-124)
124. Стенограмма обсуждения спектакля Нового театра «Перед заходом солнца». 15 октября 1940 г. — Ленинградский театральный музей (ЛГТМ), ОРУ 12588/466, ГИК 12243. [↑](#footnote-ref-125)
125. *Сушкевич Б*. Семь моментов работы над ролью. Л., 1933. [↑](#footnote-ref-126)
126. *Сушкевич Б*. В едином принципе. — Театр, 1938, № 3, с. 23 – 24. [↑](#footnote-ref-127)
127. *Марков П. А*. О театре, В 4‑х т. М., 1974, т. 1, с. 411. [↑](#footnote-ref-128)
128. Там же, с. 368. [↑](#footnote-ref-129)
129. Там же, с. 372. [↑](#footnote-ref-130)
130. *Сушкевич Б*. Лицо театра. — Искусство и жизнь, 1940, № 8, с. 89. [↑](#footnote-ref-131)
131. *Макарьев Л. Ф*. Сушкевич-педагог. — В кн.: Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. Л., 1971, с. 276 – 277. [↑](#footnote-ref-132)
132. ЛТМ, ОРУ 12588/114, ГИК 11891/г. [↑](#footnote-ref-133)
133. *Гатенян А*. «Беспокойная старость» в Новом театре. — Рабочий и театр, 1937, № 2, с. 54. [↑](#footnote-ref-134)
134. *Биндер А*. «Беспокойная старость». Пьеса Л. Рахманова в постановке Ленинградского Нового театра. — Псковский колхозник, 1938, 22 июня, с. 4. [↑](#footnote-ref-135)
135. *Цимбал С*. «Скупой». Премьера в Новом театре. — Ленинградская правда, 1938, № 74, 1 апр., с. 4. [↑](#footnote-ref-136)
136. *Гвоздев А*. Мольер возвращается на сцену. — Искусство и жизнь, 1938, № 4, с. 27. [↑](#footnote-ref-137)
137. *Гвоздев А*. Мольер возвращается на сцену. — Искусство и жизнь, 1938, № 4, с. 26 – 27. [↑](#footnote-ref-138)
138. *Сушкевич Б*. «Скупой» в Новом театре. — Искусство и жизнь, 1938, № 1, с. 58. [↑](#footnote-ref-139)
139. Характерно, что Сушкевич очень скоро заменил исполнителя главной роли Р. М. Рубинштейна, сжимавшего и обытовлявшего образ, актером В. А. Таскиным, сохранившим в роли трагедийный масштаб, принятый режиссером для всей пьесы. [↑](#footnote-ref-140)
140. Рисуя быт, Сушкевич задерживался не на исторически преходящих приметах, а на «вечных» его сторонах. Режиссер отнюдь не преследовал археологически-реставраторских целей, он просто хотел, чтобы зритель поверил в происходящее на сцене. «Узнав» обстановку, в какой действовал Скупой, зритель должен был поверить в него самого. Этот ход был чужд А. А. Гвоздеву, для которого реалистической была исторически-костюмная постановка классики. Отсюда его недоумение. В цитированной статье он писал: «Забота об обрисовке быта вполне уместна, но режиссер отступил от правильно намеченного плана в начале 3 акта, когда вводится перетаскивание мебели под руководством Гарпагона с допущением вовсе не мольеровских слов слугам, которые тащут мраморную статую, стулья и рамки от картин. Такого рода детали вносят излишнюю натуралистичность в постановку классической комедии». [↑](#footnote-ref-141)
141. *Березарк И*. Новые пьесы Л. Леонова на сценах ленинградских театров. — Ленинград, 1940, № 1, с. 23. [↑](#footnote-ref-142)
142. Стенограмма обсуждения спектакля Нового театра «Перед заходом солнца». 15 окт. 1940 г. ЛГТМ, ОРУ, 12588/466, ГИК 12243. [↑](#footnote-ref-143)
143. «Инкен — Куракина, — писал режиссер Е. Г. Гаккель, — быстрая, смелая, легкая, мужественная и простая до мудрости… ее плач (в 5 акте) это единственный момент, когда психологическая подробность явно пробивается на первый план, разрывает ткань сценического действия и грешит против благородной задачи создателя спектакля — нигде и ничего не разбавлять пояснениями о состоянии действующего лица» (*Гаккель Е*. «Перед заходом солнца». Государственный Новый театр. — Искусство и жизнь, 1940, № 11, с. 26). [↑](#footnote-ref-144)
144. *Никитин Ф*. Сушкевич — Клаузен. — Искусство и жизнь, 1940, № 11, с. 27 – 28. [↑](#footnote-ref-145)
145. Стенограмма обсуждения спектакля Нового театра «Перед заходом солнца» 15 октября 1940 г. — ЛГТМ, ОРУ 12588/466, ГИК 12243. [↑](#footnote-ref-146)
146. *Блюм В*. «Барсуки». Пьеса Л. Леонова в Театре им. Вахтангова. — Наша газета, 1927, № 222, 19 сент., с. 4. [↑](#footnote-ref-147)
147. *Марков П*. О театре, т. 4, с. 100. [↑](#footnote-ref-148)
148. *Левидов М*. Спектакль без последствий. «Ревизор» в Театре им. Вахтангова. — Литературная газета, 1939, № 71, 26 дек., с. 5. [↑](#footnote-ref-149)
149. *Марков П*. О театре, т. 3, с. 404. [↑](#footnote-ref-150)
150. Там же, т. 4, с. 101 – 102. [↑](#footnote-ref-151)
151. *Захава Б*. Современники. М., 1969, с. 308. [↑](#footnote-ref-152)
152. *Смирнов-Несвицкий Ю*. Революционная театральность Вахтангова. — В кн.: Проблемы теории и практики русской советской режиссуры. 1917 – 1925. Л., 1978, с. 111. [↑](#footnote-ref-153)
153. *Осинский Н*. «Аристократы». — Известия, 1935, № 127, 1 июня, с. 4. [↑](#footnote-ref-154)
154. Цит. по: *Захава Б*. Современники, с. 306 – 307. [↑](#footnote-ref-155)
155. *Юзовский Ю*. «Егор Булычов и другие». — В кн.: Спектакли и годы. М., 1969, с. 148. [↑](#footnote-ref-156)
156. Там же, с. 154. [↑](#footnote-ref-157)
157. *Юзовский Ю*. «Егор Булычов и другие». — В кн.: Спектакли и годы, с. 157. [↑](#footnote-ref-158)
158. См. *Захава Б*. Современники, с. 278, 299. [↑](#footnote-ref-159)
159. *Толчанов И*. Мои роли. М., 1961, с. 59. [↑](#footnote-ref-160)
160. *Соболев Ю*. «На крови». — Вечерняя Москва, 1928, № 264, 14 нояб., с. 4. [↑](#footnote-ref-161)
161. *Гвоздев А*. «Интервенция» в Театре им. Вахтангова. — Рабочий и театр, 1933, № 15, май, с. 12. [↑](#footnote-ref-162)
162. См. *Алперс Б*. Театральные очерки. В 2‑х т. М., 1977, т. 2, с. 219 – 220, 323 – 325. [↑](#footnote-ref-163)
163. *Юзовский Ю*. О лукавстве и оптимизме. — Советское искусство, 1933, № 14, 20 марта, с. 4. [↑](#footnote-ref-164)
164. *Залесский В*. Судьба человеческая — судьба народная. — Театр, 1938, № 1, с. 15. [↑](#footnote-ref-165)
165. *Толчанов И*. Мои роли, с. 73. [↑](#footnote-ref-166)
166. *Аксенов И. А*. Сергей Михайлович Эйзенштейн (Портрет художника). — Искусство кино, 1968, № 1, с. 100. [↑](#footnote-ref-167)
167. *Эйзенштейн С. М*. Избранные произведения. В 6 т. М., 1968, т. 5, с. 434. [↑](#footnote-ref-168)
168. *Штраух М*. Эйзенштейн — каким он был. — В кн.: Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М., 1974, с. 46. [↑](#footnote-ref-169)
169. *А*[*пушкин*]*Я*. Театр Пролеткульта. «Мудрец». — Жизнь искусства, 1923, № 41, 16 окт., с. 17. [↑](#footnote-ref-170)
170. *Февральский А*. «На всякого мудреца довольно простоты» (В 1‑м рабочем театре Пролеткульта). — Правда, 1923, № 101, 9 мая, с. 5. [↑](#footnote-ref-171)
171. См. *Фрр…* [*Федоров В. Ф.*]. «Мудрец» в цирке. К постановке «На всякого мудреца довольно простоты» в Московском Пролеткульте. — Зрелища, 1923, № 27, 6 – 12 марта, с. 14. [↑](#footnote-ref-172)
172. *Эйзенштейн С. М*. Избранные произведения, т. 1, с. 231. [↑](#footnote-ref-173)
173. *Левшин А*. На репетициях «Мудреца». — В кн.: Эйзенштейн в воспоминаниях современников, с. 139. [↑](#footnote-ref-174)
174. См. *Кумейко Е*. «Мудрец» в Пролеткульте. — Зрелища, 1923, № 37, 22 – 29 мая, с. 6 – 7. [↑](#footnote-ref-175)
175. *Арватов Б*. При чем тут рабочий театр? К дискуссии о «Мудреце» в Пролеткульте. — Зрелища, 1923, № 39, 5 – 12 июня, с. 3. [↑](#footnote-ref-176)
176. См. *Максимова В*. «Мудрец» Сергея Эйзенштейна. — Советская эстрада и цирк, 1971, № 3, с. 31. [↑](#footnote-ref-177)
177. *Эйзенштейн С. М*. Избранные произведения, т. 5, с. 61. [↑](#footnote-ref-178)
178. *Г*[*еронски*]*й Г*. «На всякого мудреца довольно простоты» — в театре Пролеткульта. — Огонек, 1923, № 14, 1 июля, с. 13. [↑](#footnote-ref-179)
179. *Эйзенштейн С. М*. Избранные произведения, т. 2, с. 270. [↑](#footnote-ref-180)
180. *Эйзенштейн С. М*. Избранные произведения, т. 5, с. 66. [↑](#footnote-ref-181)
181. *Пырьев И. А*. Избранные произведения. В 2‑х т. Т. 1. М., 1978, с. 43. [↑](#footnote-ref-182)
182. *Херсонский Х*. «Мудрец» в Пролеткульте. — Известия, 1923, № 103, 11 мая, с. 6. [↑](#footnote-ref-183)
183. *Ценовский А*. «Мудрец» (Новый рабочий театр) — Труд, 1924 № 276, 4 дек., с. 6. [↑](#footnote-ref-184)
184. *Апушкин Я*. Театральные фрагменты. «Слышишь, Москва!» Театр Пролеткульта. — Жизнь искусства, 1924, № 11, 11 марта, с. 12. [↑](#footnote-ref-185)
185. «Слышишь, Москва? — Слышу!» Из бесед с Третьяковым и Эйзенштейном. — Зрелища, 1923, № 61, 6 – 11 нояб., с. 13. [↑](#footnote-ref-186)
186. *Прокофьев С*. «Слышишь, Москва?» — Рабочий зритель, 1924, № 2, 8 янв., с. 13. [↑](#footnote-ref-187)
187. *Марков П*. Московская театральная жизнь в 1923 – 1924 гг. — Печать и революция, 1924, № 4, с. 136. [↑](#footnote-ref-188)
188. *Садко* [*Блюм В. И.*]. «Слышишь, Москва?» 1‑й Рабочий театр Пролеткульта. — Известия, 1923, № 276, 2 дек., с. 5. [↑](#footnote-ref-189)
189. «Противогазы». Из беседы с С. Эйзенштейном. — Зрелища, 1924, № 69, 8 – 13 янв., с. 12. [↑](#footnote-ref-190)
190. *Ардов В*. Пролеткульт на Разовом заводе. Разведка журналиста. — Зрелища, 1924, № 77, 11 – 16 марта, с. 8. [↑](#footnote-ref-191)
191. *Штраух М*. Эйзенштейн — каким он был. — В кн.: Эйзенштейн в воспоминаниях современников, с. 51. [↑](#footnote-ref-192)
192. *Эйзенштейн С. М*. Избранные произведения, т. 5, с. 62. [↑](#footnote-ref-193)
193. См. *Аксенов И. А*. Сергей Михайлович Эйзенштейн (Портрет художника). — Искусство кино, 1968, № 1, с. 103. [↑](#footnote-ref-194)
194. *Эйзенштейн С. М*. Избранные произведения, т. 2, с. 281. [↑](#footnote-ref-195)
195. *Грипич А*. Учитель сцены. — В кн.: Встречи с Мейерхольдом. М., 1967, с. 126. Имеются в виду актеры Н. Д. Елагин, К. Ю. Ляндау, А. В. Турцевич. [↑](#footnote-ref-196)
196. Там же, с. 145. [↑](#footnote-ref-197)
197. *Виноградов-Мамонт Н. Г*. Красноармейское чудо. Л., 1972, с. 84. [↑](#footnote-ref-198)
198. *Кузнецов Е*. Петербургские письма. — Вестник театра, 1920, № 56, 9 – 14 марта, с. 15. [↑](#footnote-ref-199)
199. Опыт пролетарского театра. — Петроградская правда, 1920, № 101, 11 мая, с. 4. [↑](#footnote-ref-200)
200. См. *Гвоздев А. А., Пиотровский А*. Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма. — В кн.: История советского театра. Л., 1933, т. 1, с. 282 – 285. [↑](#footnote-ref-201)
201. *Радлов С*. Театр площадей и набережных. — Рабочий театр, 1936, № 8, апр., с. 9. [↑](#footnote-ref-202)
202. См. Театр экспериментальных постановок. — Временник Тео Наркомпроса. Вып. 1. 1918, нояб., с. 30. [↑](#footnote-ref-203)
203. *Ходасевич В. М*. Таким я знала Горького. — «Новый мир», 1968, № 3, с. 24. [↑](#footnote-ref-204)
204. *Славский Р*. Жорж Дельвари. — Советская эстрада и цирк, 1968, № 12, с. 27. [↑](#footnote-ref-205)
205. *Шкловский В*. Шекспир на подмостках Железного зала. — Жизнь искусства, 1920, № 610 – 612, 19 – 21 нояб., с. 1. [↑](#footnote-ref-206)
206. «Виндзорские проказницы». — Жизнь искусства, 1920, № 607, 12 нояб., с. 1. [↑](#footnote-ref-207)
207. *Радлов С*. В боях за «Лира». — Советское искусство, 1935, № 1, 5 янв., с. 2. [↑](#footnote-ref-208)
208. *Радлов С*. Как я ставлю Шекспира. — В кн.: Наша работа над классиками. Сборник статей ленинградских режиссеров. Под ред. А. А. Гвоздева. Л., 1936, с. 17. [↑](#footnote-ref-209)
209. *Радлов С*. К. пятилетию государственных театров Петрограда. — Жизнь искусства, 1923, № 9, 27 февр., с. 9. [↑](#footnote-ref-210)
210. *Луначарский А. В*. Собр. соч. В 8‑ми т. М., 1964, т. 3, с. 127. [↑](#footnote-ref-211)
211. См. Спектакль-пантомима. — Петроградская правда, 1922, № 123, 4 июня, с. 5. [↑](#footnote-ref-212)
212. *Радлов С*. О чистой стихии актерского искусства. — В кн.: Арена. Театральный альманах. Пб., 1924, с. 93. [↑](#footnote-ref-213)
213. Там же, с. 96. [↑](#footnote-ref-214)
214. Там же, с. 100. [↑](#footnote-ref-215)
215. *Радлов С*. О чистой стихии актерского искусства. — В кн.: Арена, с. 102. [↑](#footnote-ref-216)
216. *Миклашевский*. Зал для пассажиров 1‑го класса. — Жизнь искусства, 1924, № 1, 1 янв., с. 32. [↑](#footnote-ref-217)
217. *Голубенцев Н*. Из дневника актера. — В кн.: Встречи с Мейерхольдом, с. 165 – 166. [↑](#footnote-ref-218)
218. *Радлов С*. О чистой стихии актерского искусства. — В кн.: Арена, с. 97. [↑](#footnote-ref-219)
219. *Голубенцев Н*. Из дневника актера. — В кн.: Встречи с Мейерхольдом, с. 167. [↑](#footnote-ref-220)
220. *Беленсон А*. О театральных вещах. — Жизнь искусства, 1923, № 4, 30 янв., с. 10. [↑](#footnote-ref-221)
221. *П*[*иотровский*]*А*. Мимо академий. — Петроградская правда, 1923, № 24, 2 февр., с. 5. [↑](#footnote-ref-222)
222. *Радлов С*. Бунтовщик и новатор (О В. Э. Мейерхольде). — Красная газета, веч. вып., 1923, № 89, 22 апр., с. 3. [↑](#footnote-ref-223)
223. *Голубенцев Н*. Из дневника актера. — В кн.: Встречи с Мейерхольдом, с. 167. [↑](#footnote-ref-224)
224. *П*[*латач*]*Д*. Капитал (Вечер «Красной газеты»). — Красная газета, веч. вып., 1923, № 154, 2 июля, с. 3. [↑](#footnote-ref-225)
225. *Радлов С*. В поисках Шекспира Драматургическая Москва — Театр, 1923, № 10, 4 дек., с. 2. [↑](#footnote-ref-226)
226. *Головинская Е. Д*. На пути к единому методу. Очерк по истории преподавания актерского мастерства в Ленинградском театральном институте — В кн.: Записки Ленинградского театрального института. Л.‑М., 1941, т. 1, с. 60 – 61. [↑](#footnote-ref-227)
227. *Чирков Б*. … Азорские острова. М., 1982, с. 141 – 142. [↑](#footnote-ref-228)
228. Там же, с. 109. [↑](#footnote-ref-229)
229. Там же, с. 114. [↑](#footnote-ref-230)
230. *Чирков Б*. … Азорские острова, с. 117 – 118. [↑](#footnote-ref-231)
231. *Радлов С*. «Благочестивая Марта». Премьера в Большом драматическом театре им. М. Горького. — Красная газета, 1938. № 70, 27 марта, с. 4. [↑](#footnote-ref-232)
232. *П*[*иотровский*]*А*. Спектакли Института сценических искусств. — Жизнь искусства, 1923, № 22, 5 июня, с. 16. [↑](#footnote-ref-233)
233. *Верховский Н*. «Фуэнте Овехуна». — Ленинградская правда, 1925, № 80, 8 апр., с. 6. [↑](#footnote-ref-234)
234. *Гвоздев А*. Молодой актер и современность. — Жизнь искусства, 1925, № 16, 25 апр., с. 6 – 7. [↑](#footnote-ref-235)
235. *М*[*азинг*]*Б*. Актерская молодежь. — Красная газета. 1926, № 27, 3 февр., с. 6. [↑](#footnote-ref-236)
236. *Пиотровский А*. Островский на пении. — Красная газета, веч. вып., 1926, № 259, 2 нояб., с. 4. [↑](#footnote-ref-237)
237. *Верховский Н*. К речевому театру. «Женитьба Бальзаминова» в Доме искусств. — Ленинградская правда, 1926, № 254, 3 нояб., с. 6. [↑](#footnote-ref-238)
238. *Радлов С*. Утерянный левый фронт. — Жизнь искусства, 1924, № 15, 8 апр., с. 7. [↑](#footnote-ref-239)
239. *В*[*ерховский*]*Н*. «Хулиган». — Ленинградская правда, 1926, № 27. 3 февр., с. 6. [↑](#footnote-ref-240)
240. *Дрейден С*. Болезни театральной школы — Жизнь искусства. 1928, № 22, 27 мая, с. 2. [↑](#footnote-ref-241)
241. *Радлов С*. Мы ждем! — Жизнь искусства, 1928, № 12, 20 марта, с. 4. [↑](#footnote-ref-242)
242. *Радлов С*. Как я ставлю Шекспира. — В кн.: Наша работа над классиками, с. 18. [↑](#footnote-ref-243)
243. *Радлов С*. Ода Набунага. К постановке в Студии Акдрамы. — Рабочий и театр, 1927, № 1, 4 янв., с. 10. [↑](#footnote-ref-244)
244. *Мазинг Б*. «Ода Набунага». — Рабочий и театр, 1927, № 3, 18 янв., с. 10. [↑](#footnote-ref-245)
245. *Тверской К*. «Ода Набунага». — Там же, с. 9. [↑](#footnote-ref-246)
246. *Кузнецов Е*. На открытии «Театра-студии». — Красная газета, веч. вып., 1927, № 9, 11 янв., с. 4. [↑](#footnote-ref-247)
247. *Радлов С*. Письмо в редакцию. — Рабочий и театр, 1927, № 4, 25 янв., с. 18. [↑](#footnote-ref-248)
248. *Тверской К*. Торжественный спектакль. «Отелло» в Акдраме. — Рабочий и театр, 1927, № 18, 1 мая, с. 7. [↑](#footnote-ref-249)
249. *Слонимский А*. «Отелло» (Юбилей Ю. М. Юрьева). — Жизнь искусства, 1927, № 18, 4 мая, с. 6. [↑](#footnote-ref-250)
250. *Радлов С*. «Отелло». К постановке в Акдраме — Рабочий и театр, 1927, № 16, 19 апр., с. 6. [↑](#footnote-ref-251)
251. *Др*[*ейден*]*С*. Отелло — Певцов. Акдрама. — Ленинградская правда, 1927, № 105, 11 мая, с. 5. [↑](#footnote-ref-252)
252. *Радлов С*. Юность театра. — Театр и драматургия, 1935, № 6, с. 20. [↑](#footnote-ref-253)
253. *Радлов С*. Молодой мастер в молодом театре. — Рабочий и театр, 1935, № 21, нояб., с. 29. [↑](#footnote-ref-254)
254. Там же, с. 28 – 29. [↑](#footnote-ref-255)